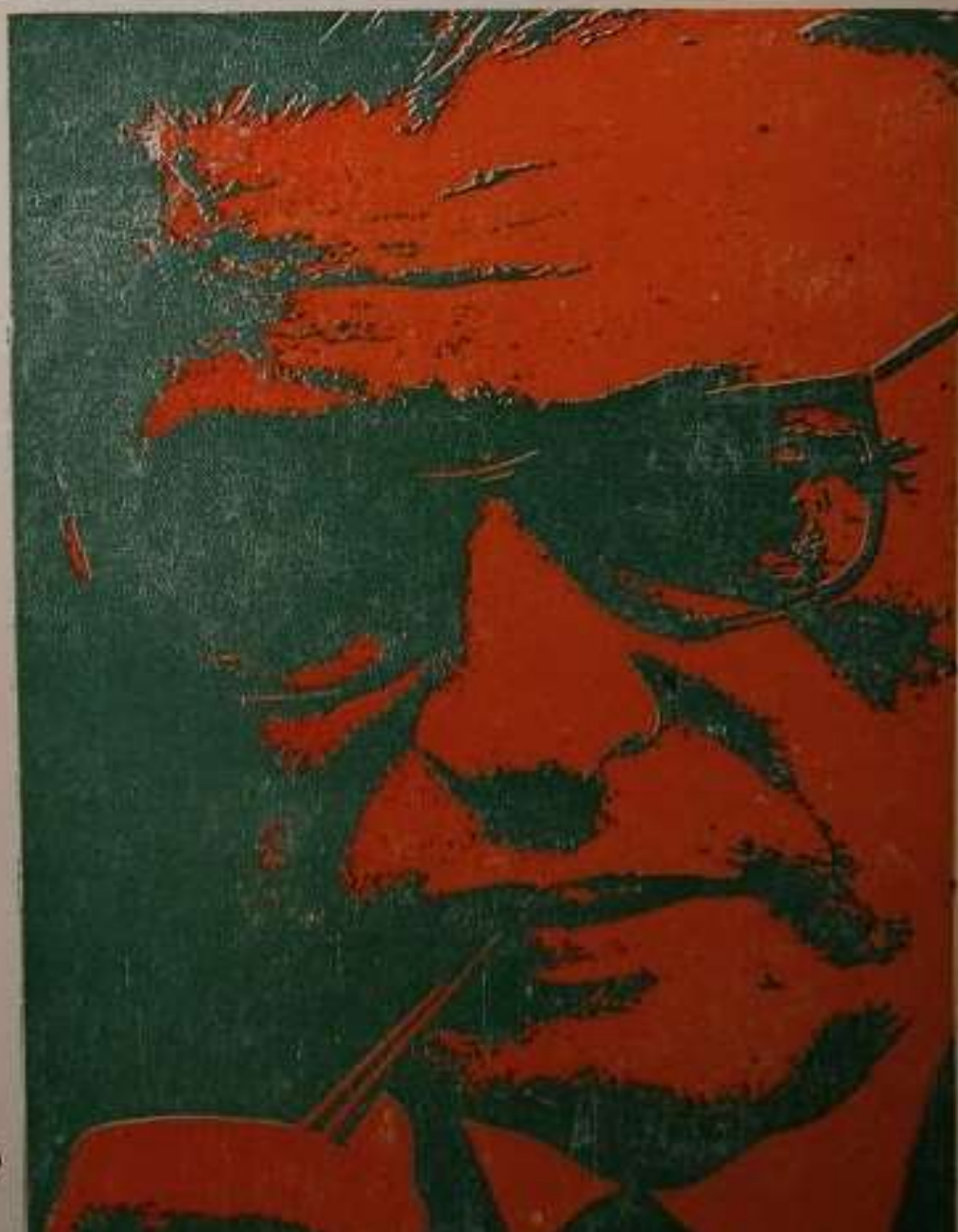


JEAN-PAUL SARTRE

EL IDIOTA DE LA FAMILIA / 2

Gustave Flaubert desde 1821 a 1857

LIBROS
FUNDAMENTALES



EDITORIAL TIEMPO
CONTEMPORANEO

JEAN-PAUL SARTRE

EL IDIOTA DE LA FAMILIA

GUSTAVE FLAUBERT
DE 1821 A 1857

2



EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO

Título del original:

L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert, de 1821 à 1857

© Editions Gallimard, 1972

Traducción:

PATRICIO CANTO

Revisión técnica:

BEATRIZ SARLO

CARLOS ALTAMIRANO

Tapa:

CARLOS BOCCARDO

Supervisora técnica:

MARAIL MARM

SEGUNDA EDICION

NOVIEMBRE 1975

IMPRESO EN LA ARGENTINA

**© Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
de todas las ediciones en castellano**

EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO S.A., 1975

Viamonte 1453 - Buenos Aires

923
F5587.1
11.2

Indice

Segunda parte

La personalización

LIBRO PRIMERO

"¿Qué es lo Bello, sino lo imposible?"

I. El niño imaginario	13
A. Inacción y lenguaje	26
B. La mirada	35
1. El espejo y la risa	35
2. El espejo y el fetiche	46
C. La gesta del don	86
D. El y yo	128
II. Del niño imaginario al actor	141
A. Ser actor	150
B. Gloria y resentimiento	162
C. Del cómico considerado como masoquista	178
III. Del actor al autor	224
IV. Scripta manent	278
V. Del poeta al artista	354
A. La amistad frustrada	424
B. La negación fallida	436
1. Lo superfluo como laguna infinita	455
2. De la gratuidad como imperativo categórico	465

Segunda parte

La personalización

LIBRO PRIMERO

¿Qué es lo Bello, sino lo imposible?

El niño imaginario

Así es Gustave. Así lo constituyeron. Y, sin duda, ninguna determinación que se imprima en un existente deja de ser superada por la manera que éste tiene de vivirla. En el pequeño Flaubert la actividad pasiva y el vuelo a vela son su manera de vivir la pasividad constituida: el resentimiento es su manera de vivir la situación que se le asigna en la familia Flaubert. En otros términos, las estructuras de esta familia se interiorizan en actitudes y se reexteriorizan en prácticas mediante las cuales el niño logra ser lo que de él hicieron. Inversamente, no encontraremos en él ninguna conducta, por compleja y elaborada que pueda parecer, que no sea originariamente la superación de una determinación interiorizada. Sin embargo, hay una gran diferencia entre la simple *Aufhebung* de algo dado y la vuelta totalizadora que efectuamos sobre ella, a la vez para integrarla en la unidad orgánica que intentamos ser y para impedirle que la perjudique, como un gusano en una fruta, pudriéndola desde dentro. De hecho, la totalización perpetua surge como una defensa contra nuestra des-totalización permanente, que es menos franca diversidad que unidad desmoronada. En la realidad humana, en efecto, lo múltiple siempre está rondando por un sueño o un recuerdo de unidad sintética; así, la misma des-totalización exige ser retotalizada y la totalización no es un simple inventario seguido de constatación totalitaria, sino una empresa intencional y orientada de reunificación.

Esta, de todos modos, no debe ser entendida a la manera de la unificación kantiana de la diversidad empírica: no hay aquí categorías que se apliquen desde afuera a lo vivido, sino que

bpp

BIBLIOTECA PÚBLICA DE

es lo vivido mismo que se unifica en un movimiento de circularidad, con los medios con que se cuenta, es decir, con los afectos y las nociones que engendra en él la interiorización de las estructuras objetivas. Esta retotalización puede operarse de una infinidad de maneras según los individuos y, en el mismo individuo, según la edad o la coyuntura. Hay que comprender, en efecto, que ésta depende dialécticamente de la totalización anterior y actualmente des-totalizada (o amenazada de serlo): ésta, por estar fuertemente estructurada —incluso después de desmoronamiento o introducción de un cuerpo extraño— se plantea como pregunta singular a una actividad sintética que, siendo únicamente la superación del conjunto des-totalizado, sólo comprende y resuelve los problemas en la medida en que está orientada y limitada por la totalidad concreta de las determinaciones que conserva en ella. De tal modo que convendría decir más bien que la pregunta y la respuesta están condicionadas por las mismas "circunstancias anteriores" y por las mismas opciones, o que es la pregunta en su singularidad que se supera a sí misma en respuesta singular. Por otra parte, el proceso de integración sólo es permanente porque se induce en permanencia mediante los stimuli exteriores que se hacen interiorizar como determinación vivida. En consecuencia, comprendemos sin dificultad que este *perpetuum mobile* se ha mantenido en acto por una relación de intensidad y de calidad constantemente variables con el mundo, en la medida en que el individuo cósmico interioriza al cosmos y a la vez se re-exterioriza en él y se halla en la obligación de re-interiorizar tarde o temprano las consecuencias objetivas de esta exteriorización (es decir, su objetivación).

Para dar algunos ejemplos, que son generales pero que permitirán acceder al caso particular de Flaubert, habremos de suponer que la agresión cósmica, interiorizada en tal o cual coyuntura, tiene por efecto dominante —gracias a la contradicción que introduce en el movimiento singular y global de la interiorización— comprometer la unidad orgánica y siempre amenazada que lo vivido obtiene y mantiene girando sobre sí mismo como una bola de nieve y aumentando sin cesar de volumen. El peligro es interpretado a partir de presupuestos afectivos o nocionales que el individuo recogió en camino y por opciones que los han superado y mantenido: según los caracteres específicos de éstos, la reacción totalizadora puede efectuarse por una transformación de todo el conjunto que

debe totalizarse —lo que se reduce a un esfuerzo por disminuir la contradicción, obrando sobre el todo a fin de que esté en condiciones de integrar al elemento nuevo como una de sus partes— o adoptando la creencia pítica de que esta transformación se ha efectuado realmente. En este caso, la contradicción sigue siendo real y la asimilación es imaginaria: las consecuencias serán variables de acuerdo al conjunto considerado (microcosmos macrocosmos) pero lo seguro es que, por lo menos provisionalmente, la unificación en curso comportará en sí una estructura de irrealidad. En el caso contemplado esta estructura concierne a la unidad orgánica en su totalidad. Pero la reacción totalizadora también puede, a fin de que la unificación en curso prosiga sin modificación esencial, esforzarse por poner entre paréntesis la determinación inasimilable, intentará no vincularla al conjunto de la experiencia, no enlazarla con nada, no permitirle en nada condicionar la re-exteriorización de la interioridad. En este segundo caso la sugestión pítica interesará al elemento particular y se manifestará mediante una falsa distracción, mediante un olvido imaginario. Si este olvido, si esta distracción fueran reales, si fueran equivalentes a la total abolición del elemento considerado, éste perdería de golpe toda virulencia; pero, como no puede ser así, en razón misma de la ipseidad de lo vivido, la distracción debe alcanzar también a las modificaciones que el cuerpo extraño conlleva necesariamente a la totalización en curso. En otras palabras, la intención de seguir siendo el mismo debe permanecer ciega a los cambios reales y construir al mismo tiempo una constancia perfectamente irreal de esta totalización que, a la vez, se vuelve totalidad imaginaria. Otras veces, el movimiento integrador, rechazando lo inasimilable, lo pro-yectará o lo intro-yectará sobre el exterior: es así que ciertos enfermos mentales, para escapar de la culpabilidad que los atormenta, logran que los otros les hagan los reproches que ellos se hacen: estos reproches, al ser otros, tienen la doble ventaja de llegar a ser exteriores —el enemigo no está en su lugar, es posible enfrentarlo— y sospechosos y ¿quién podría afirmar que los acusadores no son sicofantes o, en rigor, hombres de buena fe pero insuficientemente informados o engañados por falsos testimonios?

Otras veces, proyectando sobre otro la culpabilidad o el temor de errar, se puede condenar en el prójimo el vicio de que tememos estar infectados. En estos dos últimos casos no se mantiene la orientación y la identidad del movimiento inte-

grador si no se irrealiza la relación original con el mundo. Lo que se produce las más de las veces, de todos modos, es que el elemento inasimilable provoca por su simple presencia el nacimiento de elementos antagónicos y reales que se echan sobre él, lo atacan e intentan reducirlo a la impotencia, lo cual no puede producirse sin una alteración profunda de la totalización en curso; habría que comparar a estos reductores —cuyos efectos son peores que el mal combatido— con los anticuerpos que se precipitan sobre un corazón injertado y provocan la muerte del organismo que tendrían que defender. Habremos de llamar stress a la unidad de lo inasimilable y de la defensa global que la totalización desarrolla contra él, en tanto que ella ha sido infectada en la medida misma en que intenta neutralizarlo: en este sentido, la neurosis es stress, tanto como las perturbaciones caracteriales; entendemos que este esfuerzo totalitario por desarmar las contradicciones o por aislarlas sólo alcanza su fin al precio de desviaciones peligrosas que alteran el conjunto totalizado: para tomar un solo ejemplo, el olvido pítico de lo que molesta se convierte necesariamente en olvido prospectivo y generalizado; en efecto, lo que se quiere olvidar no es un hecho singular, sino un sistema de relaciones del cual este hecho es el símbolo o el fundamento y que puede reaparecer en cualquier momento y forma; es así que la totalización "olvidadiza" huye de todo afecto y todo pensamiento hacia otras ideas y otros sentimientos, de los que escapa, a su vez, por miedo a profundizarlos; de esta manera, se fabrica ella misma su morada en la superficie de las experiencias que hay que totalizar; por otra parte, el elemento olvidado queda de golpe liberado y gana la posibilidad, como sistema autónomo, de estructurar lo vivido a su manera, provocando perturbaciones que no serán percibidas o que se atribuirán a la acción de otros factores y, como tales, serán objeto de una falsa integración; finalmente, por no haber sido propuesto como tal, y combatido a cara descubierta, lo inasimilable, más que un agente de des-totalización, llega a ser el principio activo de una totalización negativa, que se desarrolla a contramano de la otra y la totaliza al revés. Sin embargo, por peligroso que sea el stress, no deja por ello de ser superación del elemento perturbador, en particular en la medida en que la totalización en curso se re-exterioriza y se objetiva mediante conductas; en este sentido, se ha podido decir que todo proyecto es una huida y que toda huida es proyecto. Por esta razón,

el otro nombre de esta totalización sin cesar destotalizada y retotalizante es personalización. La persona, en efecto, no es ni enteramente padecida ni enteramente construida: además, no es o, si se quiere, no es en cada instante nada más que el resultado superado del conjunto de los procedimientos totalizadores mediante los cuales intentamos continuamente asimilar lo inasimilable, es decir, en primer término, nuestra infancia: lo cual significa que representa el producto abstracto e incesantemente retocado de la personalización, única actividad real —es decir, vivida— del viviente. O más bien es lo vivido mismo concebido como unificación y que retorna incesantemente sobre las determinaciones originales, en ocasión de determinaciones más recientes, para integrar lo inintegrable, como si cada nueva agresión del exterior cósmico apareciera al mismo tiempo como disparidad que hay que absorber y como la oportunidad tal vez única de volver a comenzar sobre nuevas bases el gran movimiento totalizador que trata de asimilar las antiguas contradicciones nunca destruidas, es decir, sobrepasarlas en una unidad finalmente rigurosa que habría de manifestarse como determinación cósmica, objetivándose a través de un conjunto jerarquizado de empresa. Puede ocurrir también que el radio de la circularidad se alargue efectivamente; puede ocurrir que siga igual y que el acontecimiento nuevo no tenga más efecto que el de resucitar la “escena primitiva”, en la misma unidad intencional de asimilación. Desde el punto de vista que nos interesa, conviene encarar el movimiento circular en un espacio tridimensional como una espiral con diversos centros que no cesa de alejarse ni de elevarse por encima de ellos, ejecutando un número indefinido de revoluciones alrededor de su punto de arranque: tal es la evolución personalizante, por lo menos hasta el momento, variable para cada uno, de la esclerosis o de la involución regresiva. En este caso, el movimiento se repite indefinidamente, volviendo a pasar por los mismos lugares, o puede ser el desmoronamiento brusco de la revolución superior hasta cualquier otra de las inferiores. De todos modos, la personalización no es en el individuo nada más que la superación y la conservación (asunción y negación íntimos) dentro de un proyecto totalizador de lo que el mundo hizo —y sigue haciendo— de él.

Ahora bien, aunque nuestras descripciones anteriores hayan procurado no dejar nada en la sombra, nunca hemos alcanzado la personalización del pequeño Gustave, en la medida

en que ésta, en su actividad pasiva, es un esfuerzo de unificación de las estructuras familiares interiorizadas. En efecto, aunque una y otra sean inseparables, habíamos decidido limitarnos —por razones de claridad del examen— a la constitución a través de un conjunto de testimonios. Pero la paradoja provenía de que la mayor parte de estos testimonios sobre Gustave han sido presentados por el niño mismo en los primeros cuentos que escribió. Por lo tanto, nos hemos visto abocados a buscar las determinaciones constitutivas a través de una reacción totalizadora que las conservaba, por supuesto, pero superándolas, y que dejamos pasar en silencio. Es evidente que cualquier lector, hacia 1860, a la pregunta “¿Quién es Gustave Flaubert?” —incluso si, caso imposible, hubiera estado enterado de ciertas confidencias— no habría contestado, o no en seguida, que Gustave es un segundón frustrado y envidioso o un mal amado o un agente pasivo (aunque éste no haya perdido ninguna de sus características¹) sino, sin ninguna duda, “Es un novelista” o “Es el autor de *Madame Bovary*”. En otros términos, lo que entonces pasaba por el ser de Flaubert era su ser-escritor y, si se quiere singularizar esta designación demasiado general todavía, es a su obra singular que habría que recurrir. Esto significa que él se personalizó a los ojos del público con la novela que publicó. Entendemos por esto que la opinión lo considera ante todo un creador y que establece un lazo íntimo, aunque incaptable, entre la pura gratuidad de la obra, fin en sí (en la medida en que, para la época, lo Bello es fin absoluto) y el trabajo del autor; pero también que, a pesar del impersonalismo proclamado del novelista, siente que él ha objetivado en esta obra el conjunto de sus determinaciones personalizadas. En estos tiempos no se trataba, salvo en el caso de Sainte-Beuve y sus epígonos, de realizar el análisis espectral de un texto, ni de interpretar la obra a través de la vida del escritor o viceversa, sino, a través de un estilo y un sentido particulares en cada libro, reconocerlo en lo que tenía de incomparable. En el movimiento de simpatía, de empatía o de antipatía que lo acerca o lo aleja de *Madame Bovary*,

¹ Su sentido y su función, por el contrario, no cesaron de variar, dado que cada revolución los instala en un conjunto más rico, más diferenciado y mejor integrado: es a partir de la re-totalización, en una coyuntura dada, en cualquier nivel que se opere, que las determinaciones constituyentes están determinadas por el ser o no ser asimilables y, en este último caso, se les asigna una función —real o imaginaria según que la integración sea efectiva o soñada.

el lector se sitúa en relación a un hombre, es decir, a un estilo de vida infinitamente condensado en la velocidad de una frase, en su resonancia, en el despliegue de los párrafos o en su brusca ruptura: este hombre no es comprendido aún, pero ya es gustado y se adivina que es comprensible; de todos modos, este sabor que se da inmediatamente es lo que habría que restituir al término de una larga frecuentación o de un estudio biográfico. Pero la objetivación en la obra es un momento de la personalización: las contradicciones y las disharmonías de Gustave están todas en su novela, aunque integradas imaginariamente en el objeto irreal que él presenta y, simultáneamente, integradas realmente por el trabajo como medios de la creación. Finalmente, mediante un choque de rebote, el lector marca con su respuesta ("Es el autor de Madame Bovary") que el escritor debió, en adelante, reinteriorizar las consecuencias exteriores y sociales de su totalización en exterioridad: la gloria "infamante", el proceso, etc. y, ante todo, la necesidad de ser el hombre que escribió Madame Bovary, por lo tanto, que ya no tiene que escribirla, que, al haberse resumido, superado, objetivado en un producto de su trabajo, se vuelve a encontrar entero, después de la publicación, con los mismos desgarramientos que hay que integrar en otra obra mediante una revolución personalizadora que debe englobar además y asimilar el hecho de que ya han servido de medios para la producción de un objeto imaginario. Es así que el lector de Flaubert lo alcanza en su ser en el nivel de la personalización y sólo descubre su constitución a través de la intención totalizadora que se sirve de ella como útil o material de elaboración del hombre por la obra y de la obra por el hombre. Lo cual equivale a decir que éste, para resolver sus conflictos interiores, se hizo escritor. Ahora bien, desde las primeras cartas de su Correspondencia nos enteramos de que quiere escribir. ¿Se constituyó por ello en escritor? No fue así, sino que, poco a poco, el sentido de este término se precisa y se enriquece: esto quiere decir que nos elevamos de una revolución a otra sobre la espiral totalizadora. Yo seré escritor. Esta es la respuesta que alcanza el adolescente y que da a su íntima falta de unidad, este es su compromiso, su opción fundamental: hay que envolver a su mal e integrarlo como medio de objetivarse a través de la escritura. Estamos en el nivel del stress, puesto que el mal de Gustave (es decir, su constitución) transforma a su vez a este proyecto totalizador infectándolo

completamente, y que la respuesta totalizadora a esta infección generalizada sólo puede ser dada por una nueva revolución, es decir, por una nueva metamorfosis de la personificación, etc., etc. En la primera parte de esta obra hemos descrito el mal, no el stress: aún no contábamos con las mediaciones. Ahora debemos reconstituir en todas sus fases el movimiento dialéctico por el cual Flaubert se convierte progresivamente en el autor de "Madame Bovary".

La respuesta de Gustave a su mal, en 1835-1839, es convertirlo en el medio de una empresa que tiende a producir ciertos objetos en el mundo; vale decir que Gustave se personifica en empresa para integrar lo que de otro modo sería inintegrable: la empresa, en efecto, es reexteriorización de lo interiorizado, y esto será, en efecto, la persona de Gustave, mediación permanente entre lo subjetivo y lo objetivo. Más precisamente y de acuerdo a su propio testimonio, se retotaliza como el que debe alcanzar la gloria creando centros de desrealización para ciertas combinaciones de grafemas. Esta definición se aplica a Flaubert y no a todos los futuros escritores: es apropiada cuando él tiene quince años, no cuando tiene treinta y cinco. Sin embargo, incluso limitada de este modo, no es original. En el año 35 estas tres nociones: gloria, irrealidad y lenguaje estructuran una opción indeseable, pero, como suele ocurrir, antes de ser totalizadas han vivido separadas algún tiempo. De niño Gustave quería ser un gran actor. No renunció a esto —y de muy mala gana— sino después de haber entrado en el colegio. A los diecisiete años escribe aún: "Cuando era muy niño soñaba con la gloria... Hubiera podido ser, si se me hubiera dirigido bien, un excelente actor: sentía la fuerza íntima de la cosa". De tal modo que su opción totalizadora, en el punto de partida, fue sensiblemente diferente de lo que llegó a ser más adelante. Si queremos comprenderla en su movimiento, debemos intentar responder a las preguntas siguientes: ¿en qué esta elección de encarnar personajes imaginarios representaba, para Gustave, una superación totalizadora de sus determinaciones constituidas? ¿Por qué fue el primer momento de su personificación? ¿Qué representaba para él la gloria? ¿Por qué razones abandonó la escena por la literatura y qué quedó de su "primera vocación" en la segunda? Estas preguntas son tanto más complejas por interesar a la temporalización interna de un proyecto. Pero, ante todo, en la medida en que conciernen a una totalización sin cesar destotalizada y

que se retotaliza en permanencia por envolvimiento de determinaciones nuevas, ponen en juego las relaciones de Gustave con todo: ya no sólo con su familia y sus parientes, sino con sus condiscípulos, sus maestros, la cultura que se le proporciona, las instituciones cuya experiencia hace, poco a poco, el medio social, su clase de origen y las otras clases. Por lo tanto es menester que sigamos paso a paso la evolución de Flaubert en sus relaciones humanas y en sus vínculos con el Arte, dado que aquéllas condicionan a éstos, que se vuelven sobre ellas para condicionarlas a su vez por envolvimiento. Pero debemos preguntarnos antes que nada —ya que este elemento permanece en cada revolución de la espiral y se lo encuentra a partir de la primera— qué significa la elección de lo irreal.

Los niños buenos sueñan su porvenir: implantarán la bandera sobre tierras vírgenes, salvarán en una epidemia de cólera a sus conciudadanos por decenas de miles, van a ser ricos, poderosos, condecorados. Nada más tranquilizador: estos buenos sujetos se complacen al pensar que el mundo habrá de llevar su marca. El deseo de ellos se refiere al ser y ni por un instante se apartan en intención de lo real y lo verdadero. En realidad, las cosas no son tan simples: incluso en el más realista de ellos el deseo no corresponde completamente al sueño que lo satisface, ni por otra parte a ningún otro: opción compleja, que totaliza las determinaciones primeras —es decir, familiares— por un impulso que éstas condicionan y que las envuelve, ninguna imagen, ningún discurso puede expresarla exactamente; en este sentido, hay en estas imaginaciones primarias la meta alusiva de una irrealidad planteada como tal y, a veces, el turbio placer de la insatisfacción. No importa: no es menos cierto que lo imaginario es aquí vivido en superficie como enunciación de lo real y la insatisfacción como promesa de satisfacción futura: el niño será realmente ese médico heroico, ídolo de su ciudad natal. Es como si ya estuviera hecho; en este sentido, la ficción se presenta como una postergación de lo verdadero, y como el permiso para gozar de él por anticipado. Así, por lo menos explícitamente, la imaginación se muestra por lo que es en el nivel de la praxis: una mediación que no se re-encuentra al término de la empresa —dado que su realización la elimina— y que se subordina a los propósitos reales, una exploración sistemática e interesada del campo de los posibles, un desprendimiento del ser hacia el ser.

Pero ¿si el sueño se convierte en sueño de un sueño futuro? ¿Si el niño imagina un porvenir en el cual plantea que él mismo habrá de ser, cuando llegue el momento, un irreal? ¡Cuánta inquietud para los padres! Estos descubren que su vástago pasa sus mejores momentos contándose que va a ser un falso médico. No por el placer de representarse como un verdadero estafador futuro (por otra parte los estafadores nunca son verdaderos, ni siquiera como tales) sino simplemente por el de ser falso, es decir, a la vez, no ser lo que es y ser lo que no es. Peor aún, experimenta una sospechosa voluptuosidad al comprometer su ser entero en la producción de una apariencia, es decir, en movilizar la realidad para producir un irreal que se vuelve sobre ella y la totaliza, en una palabra, en invertir el orden "normal" y "sano", es decir práctico, convirtiendo a lo real en el medio de la irrealidad. Aquí estamos, pensará consternada la familia, con un sospechoso cuyo primer movimiento es ponerse fuera de la humanidad: uno que se dispone a dejar la presa por su sombra, a preferir el no ser al ser, el no tener al tener, un quietismo onírico. O más bien, no, es aún más grave, pues a él no le gusta la nada pura, sino ésa que toma prestada al ser no se sabe qué malsana apariencia de realidad: así es el Diablo, Señor de las engañifas, de los espejismos y de las falacias. Así es, desde la infancia, Gustave Flaubert.

A los siete años quiere ser un gran actor. Otros niños, hayan triunfado después o no, optaron a la misma edad por la literatura. Lo cual no significa que tuvieran más condiciones que él para escribir: simplemente eran otros y el arte literario fue otro para ellos, por ellos. No es indiferente que el proyecto inicial de Gustave haya estado tan distante del proyecto definitivo. Por el contrario, si la verdad deviene, el escritor debe conservar los principales rasgos del actor y su estilo algo del juego interpretativo de éste. Pero nadie puede representar una comedia sin dejarse carcomer entera y públicamente por lo imaginario.

El acto que imagina, tomado en su generalidad, es el de una conciencia que apunta a un objeto ausente o inexistente a través de cierta realidad que en otra parte he llamado *analogon* y que funciona no como un signo, sino como un símbolo, es decir, como la materialización del objeto apuntado. Materializar no significa aquí realizar sino por el contrario, irrealizar el material por la función que se le asigna. Cuando contemplo un retrato, la tela, las manchas de color secas, el

cuadro mismo constituyen el analogon del objeto, es decir, del hombre hoy muerto que sirvió de modelo al pintor y, al mismo tiempo, en una indisoluble unidad, de la obra, es decir, de la totalización intencional de las apariencias agrupadas en torno a ese rostro célebre. Cuando se trata de lo que se llama impropriamente "imágenes mentales", la intención imaginante trata como analogon determinaciones parciales de mi cuerpo (fosfenas, movimientos de los ojos, de los dedos, rumor de mi aliento) y, en este sentido, soy parcialmente irrealizado: mi organismo sigue siendo el existente real que se desprende del ser en un solo punto.² Pasa algo muy distinto cuando se trata de un actor: éste busca manifestar un objeto ausente o ficticio a través de la totalidad de su individuo: se trata a sí mismo como el pintor trata a su tela y a su paleta. Cuando Kean camina sobre el escenario de Drury Lane, le presta su modo de caminar a Hamlet: su desplazamiento real del "lado ciudad" al "lado corte" desaparece, nadie lo percibe ya y, por otra parte,³ tomadas como tales, las idas y venidas de este hombrecito nervioso no tienen más sentido ni más objetivo concebible que el de gastar sus zapatos. Pero son absorbidas por el público y por Kean mismo, por el paseo del príncipe de Elsinore, que deambula en su soliloquio. Lo mismo puede decirse de los gestos, de la voz, del físico del actor. La percepción del espectador se irrealiza en imaginación: éste no observa los tics, el modo de caminar, el "estilo" de Kean; se figura que observa los del imaginario Hamlet. Diderot tiene razón: el actor no siente realmente los sentimientos de su personaje; pero sería un error suponer que los expresa a sangre fría: la verdad es que los experimenta irrealmente. Entendemos que sus afectos reales —el trac, por ejemplo: "uno trabaja con su propio trac"— le sirven de analogon: apunta a través de ellos a las pasiones que debe expresar. La técnica del comediante no se apoya en el conocimiento exacto de su cuerpo y de los músculos que debe contraer para expresar tal o cual emoción: consiste ante todo —más compleja y menos conceptualizada— en la utilización de este analogon en función de la emoción imaginaria que debe sentir ficticiamente. Sentir en lo irreal,

² En otro sentido, sin embargo, la irrealización debe ser considerada total en cada caso. Pero no es lo que cuenta aquí.

³ Se comprende: la preocupación general de transmitir a Hamlet termina por ser obsesiva, de tal modo que toda circunstancia de la vida real es utilizada como un motivo de desrealización.

en efecto, no es no sentir sino engañarse deliberadamente sobre el sentido de lo que se siente: él mantiene la certeza sofocada de no ser Hamlet en el momento mismo en que se muestra como Hamlet públicamente y que está obligado, para mostrarlo, a convencerse de que lo es. La adhesión de los espectadores le trae, en este punto, una confirmación ambigua: por una parte consolida la materialización de lo irreal socializándola —“qué va a ocurrir? ¿qué va a hacer el príncipe después de este nuevo golpe del destino?”—; por otra parte, remite al intérprete a sí mismo: éste mantiene a la sala en suspenso y sabe que pronto lo van a aplaudir. Pero de esta misma ambigüedad extrae un nuevo entusiasmo que le sirve a su vez de analogon efectivo.⁴ Por otra parte, un papel entraña siempre automatismos (costumbres adquiridas durante los ensayos) controlados por una vigilancia sin falla y que, sin embargo, esperados, no esperados, aparecen en el punto fijado, lo sorprenden y se irrealizan sin dificultad en espontaneidad imaginaria, siempre que él sepa dirigirlos, entregándose a ellos. Y es la vigilancia la que le permite decir, cuando bajan el telón: “Esta noche estuve mal” o “Hoy estuve bien”. Pero estos juicios se aplican a la vez a Kean, el individuo de carne y hueso que tiene la función de divertir, y a un Hamlet que lo devora y que, de un día a otro, será más o menos profundo, más o menos mediocre. De tal modo, para el actor verdadero cada nuevo personaje se convierte en una imago provisional, un parásito que, incluso fuera de las representaciones, vive en simbiosis con él y, a veces, en la ciudad, en el curso de sus actividades cotidianas, lo irrealiza, dictándole sus actitudes.⁵ Lo que lo defiende con más

⁴ No pretendo que la irrealización sea continua. Es suficiente una nada para que ceda el lugar al cinismo (risitas sofocadas sobre el escenario, apartes con los compañeros ante las narices del público), pero no hace falta más para pasar del cinismo a la exaltación y a la explotación irrealizante de ésta. Pues todo ocurre dentro del cuadro de un proyecto general de irrealización en el cual los retornos de lo real son simples incidentes de recorrido.

⁵ Lo que lo sostiene, en su esfuerzo y tal vez sin esfuerzo, irrealizado es su “puesta en lugar”— conjunto de posiciones, de movimientos y de actitudes indicadas por el autor o el director. Se suele oír a un intérprete, en el curso de los ensayos, decir que no siente la indicación que se le hace: “¿Decir eso sentado? ¿Decir eso yendo hacia el foro? Pero no, viejo... No lo siento”. El sentimiento —la actitud ayuda aquí a la palabra— representa en este caso una mediación entre las sensaciones reales (kinestesia, cenestesia, postura) y su explotación por lo imaginario: si se levanta para hablar, este brusco levantamiento del sillón lo dispondrá en lo irreal a sentir la indignación que hizo ponerse de pie de un salto al personaje.

eficacia contra la locura no es tanto sus certezas íntimas —es poco reflexivo, y si su papel le exige que se remonte hasta la reflexión, su Ego real también le sirve de analogon al ser imaginario que encarna— como su desesperante convicción de que el personaje le toma todo y no le da nada: Kean puede ofrecer su ser a Hamlet, pero éste nunca le prestará el suyo: Kean es Hamlet, frenéticamente, enteramente, con alma y vida, pero sin reciprocidad, es decir, bajo la reserva de que Hamlet no es Kean. O sea que el comediante se sacrifica para que una apariencia exista y se convierte, por opción, en el sostén del no-ser.

Esto no permite decir a priori que el actor eligió la irrealidad por sí misma. Puede haber querido mentir para ser verdadero, como hacen los comediantes formados por Stanislavski y sus epígonos, aunque este mismo desco sea sospechoso. De todos modos, no se puede, sin conocer los pormenores de su vida, resolver algo en relación a su opción fundamental. Sin embargo, incluso cuando es "realista", su elección, mucho más claramente que la del escritor o la del artista, implica una cierta preferencia por la irrealización total. El material del escultor está fuera, en el mundo; es un bloque de mármol lo que su cincel irrealiza; el del novelista es el lenguaje, esos signos que traza sobre una hoja: uno y otro pueden pretender que trabajan sin dejar de ser ellos mismos.⁶ El actor no puede hacer tal: su material es su persona, su objetivo ser irrealmente otro. Por supuesto, todos representan ser lo que son. Pero Kean representa ser lo que no es y lo que él sabe que no puede ser. De este modo, recomienza cada noche una metamorfosis que él sabe que habrá de acabarse a mitad de camino, siempre en el mismo punto. Y es de este mismo inacabamiento que él extrae su orgullo: ¿cómo sería posible admirarlo por ser tan adecuadamente el personaje si todo el mundo, precisamente, comenzando por él mismo, sabe que no lo es? Por lo tanto, no a todos les está deparado hacer carrera en las tablas: la condición fundamental no es el talento o las disposiciones, sino una cierta relación constituida entre lo real y la irrealidad, sin la cual el comediante ni siquiera pensaría en subordinar el ser al no-ser.

Nadie duda que esta relación forma parte de la constitución de Gustave, por lo menos después de la Caída, puesto que, a

⁶ No tardaremos en ver que esto, en el caso de Gustave, no es cierto.

partir de los ocho años, se trapa al escenario y ya no quiere bajar más. Se dirá tal vez que su deseo se dirige a un bien real, la gloria del actor. Pero esto es invertir el orden: el deseo de gloria viene después; de hecho, no se preocupa por deber tal gloria a una hazaña, sino al buen uso de una técnica de desrealización; lo cual sólo puede tener un sentido: al descubrir en sí algo parecido a una falla de lo vivido, como su anomalía, la inversión de la jerarquía "normal", que convierte a lo imaginario en un medio de realizar, intentó personalizarse en el proyecto integrador de convertir a esta deficiencia en una ventaja y cambiar su vergüenza en gloria. Ahora bien, a fin de elegir la valoración del sueño como tal, es menester que uno mismo se haya constituido como un sueño. Tan sólo un niño imaginario puede aceptar el asegurar en su persona la victoria de la imagen sobre la realidad, por el motivo de que está constituido, a sus propios ojos, como una pura apariencia. En efecto, no basta ser desdichado para elegir lo imaginario. Hace falta, por el contrario, que lo imaginario nos haya elegido y esté en el origen de nuestra desdicha. Gustave, a los ocho años, sufre su irrealidad como una falla incaptable de ser. Para comprender cómo su personalización se manifiesta, por lo pronto, como una integración que carcome lo irreal a la empresa de existir y cómo su stress de irrealidad se presenta con el nombre de mal y como medio de escapar al mal, debemos preguntarnos, volviendo sobre las conclusiones de la primera parte, qué factores lo afectan en el punto de partida con una irrealidad que él se condena a producir en la medida misma en que la soporta. Veo tres, cada uno de los cuales corresponde a un momento de la temporalización, pero cuyos efectos se harán sentir en todos los niveles de la espiral totalizadora: la relación con la madre (la acción, el lenguaje, la sexualidad), la relación con el padre (la mirada del otro), la relación con la hermana (aparición de la gesta).

A — INACCION Y LENGUAJE

La constitución pasiva que los cuidados de su madre dieron a Gustave trajo la disminución conjunta de su realidad y de la realidad. En efecto, el descubrimiento de lo real es un momento de la acción: lo real se revela al proyecto que lo sobrepasa, a la vez como campo práctico y como amenaza

permanente (coeficiente de adversidad); su ser es resistencia y posibilidad. Cuando la percepción no es más práctica, se vuelve hacia la imaginación. O, si se prefiere, la diferencia se atenúa entre lo que es analogon de un objeto ausente —por lo tanto neutralizado y desrealizado— y lo que parece subsistir como un simple estar ahí sin lazo de ninguna clase con nuestra existencia. En este sentido se puede decir que el quietismo contemplativo imaginariza lo contemplado. Pero Gustave está constituido de tal modo, que por estar satisfechas sus necesidades aún antes de manifestarse, el deseo no se da en él como una exigencia de satisfacción por la práctica, sino como la espera soñadora de una satisfacción que vendrá o no vendrá y sobre la cual él, de todos modos, no tiene poder. Esto no significa que el impulso carezca de violencia, sino que, por no afirmarse, está sin derechos y, por lo tanto, es discutible en su ser: le falta el estar instituido, saberse un respondiente en el exterior (para los niños amados la madre, mediación sin cesar alertada entre el deseo de ellos y su objeto) y por lo tanto marcha por sí solo y plenamente despierto, hacia su satisfacción imaginaria. Pues no existe tanta diferencia, para un apetito violento pero que no cree en sí, entre una satisfacción del azar, siempre imprevisible, nunca obtenida, y una satisfacción imaginaria. Inversamente, el niño de pecho sobreprotegido se encuentra al abrigo de las amenazas mundanas y no tiene porqué precaverse contra ellas. Un poco más tarde, cuando éstas se desenmascaran, el niño se irrealiza des-realizándose. Es un hecho general, en efecto, que cuando estamos en la imposibilidad de responder a las exigencias del mundo con una acción éste, de golpe, pierde su realidad: Gide, viajando de noche en góndola en medio de la laguna, amenazado por unos bandideros que han tramado apoderarse de su bolsa y tal vez de su vida, cae, sin perder su sangre fría, en un sentimiento de perplejidad divertida: nada era real, todo el mundo representaba. Recuerdo haber experimentado la misma impresión en junio de 1940 cuando atravesaba, bajo la amenaza de los fusiles alemanes que nos apuntaban, la plaza principal de una aldea; mientras tanto, desde lo alto de una iglesia, los franceses apuntaban indistintamente al enemigo y a nosotros: era para reírse, no era cierto. En realidad, lo entendí entonces, era yo que me volvía imaginario por no poder encontrar una respuesta adaptada a un estímulo preciso y peligroso. Y a la vez arrastraba al entorno junto conmigo a la irrealidad.

¿Reacción de defensa? Sin ninguna duda; pero esto no hace más que acentuar una des-realización cuyo origen está en otra parte: la salvación de mi persona ya no dependía de mí⁷, yo sentía que mis actos se reducían a gestos: yo desempeñaba un papel: los otros me daban la réplica. Llevado al límite, este sentimiento puede conducir al sueño: me han contado el caso de soldados que, durante un fuerte bombardeo, se quedaron dormidos en la trinchera que habían cavado. En este caso, como en los que acabo de citar, estamos frente a un automatismo defensivo, pero que sólo puede funcionar si la impotencia transforma al peligro mortal en pesadilla despierta. Gustave, para pasar a lo imaginario, no necesitó peligros tan grandes: su impotencia es permanente y la menor exigencia del exterior, el menor desequilibrio lo hunden en la postración: en este nivel su imaginarización y la irrealización del mundo se forman juntos: la postración es tomada como un analogon del éxtasis, el mar como el analogon del infinito. Pero no vayamos a creer que el niño, en lo profundo, no sea, como todo el mundo, "un computador de ser"⁸: en el nivel del anclaje y de la interiorización la realidad del mundo lo penetra y se convierte en su realidad. Queda en pie que, en todos los niveles, se escapa de sí mismo: la carencia del poder de afirmar y negar lo reduce a creer, a creerse; se sabe que creer y no creer son una cosa: creer es sólo creer: el objeto de la creencia se da entonces como un ser inestable que puede, a cada instante, pasar de lo real a lo ilusorio, de modo que su realidad se denuncia, en su presencia misma, como virtualidad de ilusión; inversamente la ilusión al no ser negada se presenta siempre a sus ojos como susceptible de ser creída y conteniendo de tal modo, en cualquier grado, una realidad virtual. Entre la una y la otra Gustave no siempre tiene los medios de establecer una diferencia tajante.

Esta indiferenciación general lo lleva a pasar fácilmente de un mundo insuficientemente real a un sueño despierto cuya inconsistencia está insuficientemente sentida y que corre siempre el riesgo de ser creída cuando gusta o tran-

⁷ Si no avanzaba, los alemanes tiraban sobre mí; si avanzaba, me ponía bajo el fuego de los franceses. De todos modos hice mi opción: del lado de los alemanes, el peligro era mayor: no iban a errar. Pero esta opción, impuesta por las circunstancias, era tan poco mía que se me apareció como parte integrante del papel que yo debía desempeñar.

⁸ Merleau-Ponty, *Signes*.

quiliza. De todos modos no permite comprender, por sí sola, porque el niño soñador eligió realizarse públicamente —es decir, para los otros— interpretando roles. Es el momento de recordar que la constitución pasiva de Gustave tuvo incidencias enojosas sobre la inserción de éste dentro del universo del lenguaje.

La fría sobreprotección que se ejerció sobre sus primeros años impidió que sus necesidades se constituyeran como agresión contra el otro; nunca fue soberano, nunca tuvo ocasión de vociferar su hambre en la cólera o manifestarla como un imperativo; no sintió el amor materno y, puro objeto de cuidados, no conoció esa primera comunicación: la reciprocidad de las ternuras. Un poco más tarde, cuando después del destete tiene que manifestar sus deseos en la esperanza de que sean satisfechos, es incapaz de significarlos verdaderamente: el orden de lo vivido —que en él es vegetativo y patético— continúa sin tener una común medida con el orden de los signos.

“Los desdichados deben ser discretos.” Este proverbio de los antiguos quiere decir —entre otras cosas— que esperamos que nuestros amigos nos comuniquen sus dolores de cabeza o estómago a título de simple información, sin mímica y con una voz objetiva: al tomar sus distancias en relación con el mal, nos invitan a que tomemos las nuestras. Pero cada cual hace lo que puede y no faltan personas para “dar el tono” —voz desgarradora, o blanca, o falsamente neutra— y para identificarse con su sufrimiento, en todo caso para rechazar todo alejamiento en relación con él y volvernos imposible todo distanciamiento: es un llamado al amor, por supuesto; y tenemos razón al decir que tratan de hacerse compadecer, pero que hacen mal en molestarnos. Es el caso de Gustave. Para él el lenguaje sigue siendo el instrumento principal, pero, por no haber sido iniciado desde la cuna en las innumerables figuras del intercambio, una distancia ínfima e infranqueable lo separará siempre de sus interlocutores. El considera su *pathos* incommunicable y, sobre todo, ignora que toda palabra es un derecho sobre el Otro, que toda frase, incluso la puramente informativa, se inserta como pregunta, solicitud, orden, aceptación, rechazo, etc., en la interminable conversación que los hombres mantienen desde hace milenios, que a toda pregunta se responde, aunque sea con el silencio, que dos personas cualesquiera, por diferentes que sean, puestas en presencia una

de la otra, ya no cesan de dialogar, aun cuando se obstinaron en callarse, dado que son necesariamente, incluso en la inmovilidad más completa, vivientes y visibles, totalmente significantes y totalmente significadas. El diálogo para el niño Gustave —y, más tarde, para el hombre— no es la actualización por el Verbo de la reciprocidad: es una alternancia de monólogos. Y cuando le llega su turno de monologar, está seguro del fracaso antes de comenzar: los otros pueden alcanzarlo por la palabra; afirman en él frases otras, que lo designan desde afuera, vienen a depositarse en su cerebro a través del oído; él no puede retomarlas por su cuenta en razón de la debilidad de su poder afirmativo, y siente, cuando las recita, que han perdido su poder: no llegará a su interlocutor por medio de la simple palabra. Decir el sufrimiento, el amor, el deseo no basta: es menester darlos a entender: él no tiene posibilidad de persuadir a otro, a menos de que le proponga su pasión sin más vueltas, tal como él la vive. En otros términos, el pathos se manifestará en y por el sonido, y el gesto, sin derecho, sin autoridad, puede tan sólo representar su estado; pero para que esta muestra logre la adhesión del Otro es necesario que no le esté destinada. Ni a él ni a nadie. Es lo contrario de una información: al cargar las tintas sobre su pasividad, es menester que el niño padezca la exteriorización de su pathos: el pobre no tenía la intención de hablar con esa voz alterada por la emoción; en cuanto a la mímica que acompaña sus frases, le es impuesta a pesar suyo: todo ocurre como si su interlocutor lo hubiera sorprendido en su soledad y lo viera vivir su irreprimible sufrimiento. Es así que Kean, cuando representa Hamlet, se pone en estado de ignorar a su público: es la visión del espectro lo que le arranca las palabras balbuceadas, ese movimiento de retroceso —y en ningún modo la expectativa del público—. Sin embargo, Kean y Gustave, a través de esta no-comunicación, apuntan a comunicar —indirectamente y sin reciprocidad— un estado patético: los dos ofrecen y se proponen a maestros impasibles, sin saber nada de la acogida que éstos les reservan. ¿Habrán de ser creídos? ¿Habrán de conmover? ¿Obtendrán lo que piden? Es algo que no depende de ellos: ayer la sala respondía magníficamente, hoy tal vez va a estar tapiada. Se pone en manos de sus jueces: a la platea el dejarse (o no) convencer, a los padres de Gustave creer o no creer, dejarse (o no) enternecer. En una palabra,

el niño y el actor tienen la misma impotencia y los mismos objetivos. Con la diferencia de que Kean no siente realmente el miedo que representa y Gustave está convencido en cambio de expresar lo que siente. Pero, si se mira más atentamente, la distancia que los separa se reduce mucho: los terrores de Hamlet, lo hemos visto, son sentidos irrealmente por Kean. El niño, en el punto de partida, experimenta realmente algo. La irrealidad tiene que ver, en su caso, con la expresión: el dolor o el deseo pretenden escaparle y atestiguan por sí solos, sin que se les haya pedido. En el límite está el grito. El grito emitido para convencer y que se presenta como arrancado por el sufrimiento o la alegría. Pero ¿es posible prescribir límites a la irrealización? La emoción que Gustave expresa no es idéntica a la que él cree expresar, puesto que su mímica es necesariamente hiperbólica: si la padeciera, como pretende, en vez de hacerla, ésta correspondería a una conmoción afectiva de una intensidad muy distinta. En este sentido se puede decir que el afecto vivido, sea cual fuere, sirve de analogon al afecto representado.

¿Habremos de decir que miente? En absoluto. Quiere convencer. Y, al no poder afirmar, exagera. Insincero, sí, sin ninguna duda, siempre que se añada que ha sido afectado de insinceridad: hace de más porque no es capaz de hacer bastante; al no poder descubrir, construir y afirmar simultáneamente su verdad subjetiva, no está seguro de lo que siente sino después de haberlo mostrado y haber recibido la aprobación de los otros, que interioriza y conserva en él como imitación histérica de una afirmación (acto judicial transformado en gesto verbal).

Esto significa que sus emociones, a la espera de ser instituidas por los testigos de su vida, le escapan sin destruirse del todo, parecen ser sentidas a fin de ser representadas y, al mismo tiempo, el pathos, en vez de ser la absoluta presencia para sí, se convierte en el medio de ofrecerse-conmovido-a-la-mirada-que-instituye;⁹ es así que el afecto sentido se penetra de una impalpable nada que llega a ser el sabor mismo de lo vivido, pero sigue siendo, para el niño, inexplicable, dado que, en el instante mismo en que se siente insincero, siente la sinceridad

⁹ El que se siente instituido (por el amor materno, etc.) y que decide soberanamente, con plena seguridad, no tiene necesidad de los otros para nombrar sus sentimientos: se compromete con certeza. Notemos que esta certeza subjetiva no cambia en nada el carácter probable del casi-objeto.

de lo que experimenta y trata de manifestar. La insinceridad proviene aquí de que la sinceridad es clandestina: por cierto, la presencia para sí de lo vivido —o sea la posibilidad permanente de un cogito reflexivo— es innegable, pero Gustave no la considera como *index sui*: pues el sentimiento, al desbordar la simple presencia de lo experimentado, comporta siempre un compromiso retrospectivo (decisión que interesa a la interpretación del pasado) y un juramento (compromiso respecto del futuro); es por esto que escapa a la conciencia para convertirse, en el seno de la psique, en su casi-objeto; casi-objeto cuya probabilidad crece en proporción al poder afirmativo del sujeto, es decir, de sus capacidades de acción, o sea, de su constitución. Ahora bien, Gustave no puede ni jurar ni decidir por sí mismo: recibe su juramento de los otros; a los otros les corresponde decidir, según las conductas presentes de él, lo que él debió sentir y lo que habrá de sentir.

De todos modos, tiene que persuadir a los otros: si Gustave aspira a influir sobre el juicio de ellos, tiene que convencerlos; también conviene, mientras espera la institución, que pueda, sino convencerse a sí mismo, por lo menos ponerse en situación de creer en lo que hace: por tal razón lucha contra la impresión permanente de falsía que lo atormenta, intensificando las manifestaciones exteriores de su estado: esto equivale a ponerse de rodillas para creer, aullar para contagiarse el dolor expresado. Si pudiera morir de pena ante los ojos de su familia —sabemos que pensó en la cosa más de una vez—, esta loca exageración equivaldría, en definitiva, al tranquilo juicio aserótico: sufro, que sólo le está permitido a los agentes prácticos. Esta sería la prueba... y ¿quién podría dudar de ella? Nadie. Sobre todo no podría el desdichado segundón cuyo primer suspiro sería un suspiro de alivio: ¡al fin convencido! En una palabra, al no poder afirmar su pathos, intenta conferir a éste la fuerza de afirmarse por sí mismo a través de los estragos que provoca. En vano: es luchar contra la irrealización constituida des-realizándose aún más. El desfase aumenta entre la intensidad de lo vivido y la de sus manifestaciones: él no puede dejar de sentir esta inflación sentimental: hay poco oro y circula mucho papel moneda. Esto no incomoda: haga lo que hiciere, suena a falso: ¡muy pronto se acusará de hiperbolismo!¹⁰.

Mas tarde se bautiza El Excesivo, apodo de doble sentido, que se refiere a la vez a sus "hindiggnaciones" reales ("Lo sé, no debería... la cosa no vale la pena, pero ¡qué le vamos a hacer!

¹⁰ Cf. el relato del segundo narrador en *Novembre*.

Es más fuerte que yo...”) Y a las grandes frases, a las explosiones, de la voz, a la gesticulación que las expresa (“Lo sé, cargo las tintas, compongo un poco, pero, ¿qué le voy a hacer?... Tengo una naturaleza de saltimbanqui...”)

Más profundamente, cuando el niño se irrealiza para componer la imagen de su estado real, representa su impotencia para poner al Otro entre la espada y la pared: “Ahora te toca a ti. No tengo derecho a tu ayuda y, por otra parte, ni siquiera la solicito: si me socorres, será por pura generosidad de tu parte: serás mi buen Señor; si decides abandonarme, es asunto tuyo, pero habrás elegido la “libertad para el mal” y habrás librado el mundo a Satanás”. Representar lo que se siente es fingir que uno se entrega a los otros y, en realidad, es un intento de hacerlos cantar. Pero, por supuesto, esta violencia debe seguir siendo secreta, inclusive para quien la ejerce: por esto la irrealización aumenta, dado que Gustave trata de disimular su proyecto en el momento mismo en que lo realiza: desde todos los puntos de vista, él se imagina que soporta solitariamente cuando, de hecho, obra sobre sí mismo para hacer que los otros compartan su sentimiento. Obrar sobre uno mismo para obrar sobre los otros, darse en espectáculo para conmoverlos es el tipo mismo de la acción pasiva, pero no es por ello menos una acción: los comediantes lo hacen todas las noches y deben, también ellos, olvidar sus verdaderas motivaciones si quieren conmover a sus jueces.¹¹ En este nivel, el lenguaje mismo se vuelve imaginario. Entendemos que las frases “me duele” o “me muero de ganas” no contienen una información real y se limitan a informarnos sobre la imagen presentada, como el título de un cuadro: cuando Klee, al fin de cada mes, pasaba revista a sus nuevas obras, para inventarles nombres, se producía entre la palabra y el objeto pintado una especie de ósmosis: la primera estructuraba al segundo, llevando la irrealización hasta sus últimos límites; el objeto, al llamar a la palabra desde el fondo de lo irreal, le comunicaba, en el instante mismo de la intención verbal, su irrealidad: así surgen, de repente, las palabras que hasta ese momento nunca se habían acoplado —por ejemplo: “Rana ventrílocua en los pan-

¹¹ No necesitan mucho tiempo para hacerse una idea de un público. Según los casos, interpretan literalmente, se permiten cierta libertad o fuerzan los efectos, etc. Pero para que salga bien la interpretación de una función es indispensable que no estén todo el tiempo en el secreto de lo que hacen. La advertencia “público duro” o “público de domingo” o “público frío, ¡atención!” se instala en ellos como un esquema dirigente y, casi constantemente, no verbal.

tanos"— y que sólo tienen sentido en relación a la imagen singular que las solicitó. En Gustave, por lo menos en su infancia, la desrealización del lenguaje no es llevada tan lejos. De todos modos, no es menos cierto que éste aparece como una gesta verbal, parte integrante de una gesta más general, cuya función consiste en mostrar hiperbólicamente lo que él siente. El proceso de desrealización no para aquí. El muchacho, lento fluir de síntesis pasivas, aplastadas por el peso de frases extrañas que lo designan, es informado por éstas de que tiene, a los ojos de los otros, una realidad otra que se considera su verdadera realidad: para ellos es una persona con un carácter de rasgos fijados. Es esta persona la que intenta —de entrada dócilmente, y después de la Caída con ímpetu— ser: y esto es justamente representarla: él se guía por éxitos del azar, por su intuición, por intenciones manifestadas por otro a fin de expresar sus deseos y sus penas en un cierto estilo que él supone que es lo que se espera de él. No imaginemos en él ninguna duplicidad: no intenta, con cinismo, hacerse lo que quieren que él sea para gustar: a este objeto que es para los otros le reconoce, lo hemos visto, la primacía ontológica sobre el sujeto que es para sí. Gustave piensa que es de verdad ese ser desconocido que descubren sus padres y, en la medida en que cree adivinar, intenta representarlo no sólo para halagarlos, sino para abrirse a su realidad objetiva, para que ésta, convocada por los gestos que la imitan y la solicitan, se deslice en él y lo llene con su densidad. En una palabra, intenta encarnar su persona otra, prestar su cuerpo viviente y que sufre a este conjunto de determinaciones abstractas. Pero con cada ceremonia de encarnación siente palmariamente que nunca llegará a ser, para sí, lo que es tal vez para otro. En otros términos, quiere captar su realidad —que está en manos de otro— para serla en sí y para sí, pero, como ésta nunca coincide con lo vivido, la encarnación se da a la vez como necesaria y como imposible, el niño se siente fundamentalmente irreal. Por una parte, en efecto, en tanto que es comediante de sí mismo, se capta como personaje y no como persona; por otra parte, lo que experimenta para sí, lo vivido, descalificado, se le aparece como un menos-ser, inesencial y, en cierto modo, sin realidad, puesto que lo sentido —la ipseidad en su pura contingencia— se da como material bruto e inconsistente que no tiene otra función que la de servir, elaborado, a la presentación pública de su personaje. Sin embargo, hay un criterio: será verdadero si convence a los otros. Pero, ¿qué prueba esto? ¿Que Kean es realmente Hamlet? ¿O que ha desempeñado

"bien" su rol? Este, por lo menos, es aplaudido: es la sanción que reclama. Gustave, si actúa convincentemente, no recibe aplausos: se lo trata como a Gustave, es decir, precisamente como la persona que él no se siente ser; la creencia de otro es una prima sobre su insinceridad; se vuelve constitutiva en el sentido que lo destina por principio a la representación de su ser y que le da la doble impresión contradictoria de haber interpretado bien, a tientas, de acuerdo a normas fijadas de antemano, por otra parte mal conocidas por él, y de haber alcanzado fuera de sí, en la dimensión de alteridad, el ser objetivo que es pero que no puede realizar por sí mismo. Ser real, para él, es ser creído. Pero de esto él nunca está seguro: las conductas de los otros son oscuras, imprevisibles y dudosas. En el mejor de los casos creerá que le han creído: por otra parte, el niño nunca está más alienado, nunca es más irreal que cuando dice: "En cuanto a mí, yo...". A mí: la unidad de los innumerables perfiles que ofrece a los demás sin enterarse. Yo: el sujeto de la praxis y de toda afirmación.

La relación viciosa de Gustave con las palabras tendrá como efecto arrojarlo a una aventura que sólo terminará con su vida: el futuro escritor se fijó, desde su primera infancia, en el estadio oral del discurso. Esto quiere decir que se alienó a su voz no en tanto que ésta es el vehículo de los significados, sino en la medida en que da testimonio, a través de sus modulaciones, de un pathos hiperbólico.

B. LA MIRADA

1. EL ESPEJO Y LA RISA

El amor filial puede ser sincero, es decir, sentido. La piedad filial, por el contrario, es una "mostración": el niño se presta a ella de buen grado: dice lo que sus padres esperan de él, rehace los gestos que les han gustado, está en representación. En este sentido, todos los niños burgueses son más o menos comediantes. Pero cuando los padres responden a esta "demostración" con otra "demostración" y cubren de caricias al pequeño farsante, el rol tiende a desaparecer: todo ocurre en la verdad inter-objetiva de lo vivido familiar. Pues la verdad de mi amor es el amor que el otro me dedica. Bien recibidas, las mímicas infantiles se ignoran: se superan hacia su fin, que es la respuesta del ser amado: es menester que éste tome al niño en sus rodillas, en sus brazos, y lo instituya en hijo amado por sus padres. En esta respuesta los transportes representados

del niño encuentran su verdad: no eran nada más que los medios para obtener esa sonrisa paterna por la cual el amor vuelve sobre sí y se confirma; el rol impuesto se convierte en rito sagrado, la insinceridad tiende a desaparecer. Gustave conoció, en su primera infancia, la ceremonia cotidiana del amor; se solicitaba sus expansiones para responder a ellas. El amor que entonces dedicaba a sus padres era indisolublemente una pasión y un imperativo. Esta estructura es común a la mayoría de nuestros afectos: el ser es en ellos deber-ser e inversamente.¹² Nada puede ser más tranquilizador: el menor de los Flaubert, antes de la Caída, vivía en la seguridad, experimentaba lo que debía experimentar en razón de que era lo que debía ser. Ya el niño, sin embargo, se empieza a irrealizar en las manifestaciones de su pasión. ¿No ama a su padre? No sólo lo ama: lo adora. Está hecho de tal modo que "se le va la mano" un poco. Sabemos porqué.

lo que no siente. O, por lo menos, todavía no. Esto se entiende sin dificultad y, en este punto, Gustave no es tan distinto de los otros niños, e incluso de los adultos. La emoción no es separable de las conductas que la expresan y, en una relación cotidiana con el "objeto amado", ocurre frecuentemente que éstas la preceden y tratan de suscitarla. A un niño que se aburre de repente, se le ocurre echarse en brazos de sus padres: no es la superabundancia sentida de su ternura la que lo impulsa, sino un goce futuro que lo atrae: el que habrá de sentir al ser acariciado. Y, en los amantes, el ímpetu amoroso nace, más veces que las que se dicen, de la sequedad y del vacío. Sin embargo, el amor está allí presente: pasado, por llegar; el recuerdo es garantía y promesa: si a la ternura provisionalmente ausente pero manifestada de uno responde la ternura real aunque provocada del otro, se realiza un acontecimiento, cuya estructura fundamental es la dualidad: entendemos que sólo puede producirse en cada uno por el otro, que es recíproco en cada uno: al provocar en la amante una conmoción verdadera que la colma, el amante siente, en sí mismo, que el ímpetu representado se transforma en plenitud de amor. Gustave corre hacia su padre: si éste lo levanta en brazos y lo hace sentar sobre sus rodillas, la insinceridad queda eliminada de oficio: lo que el niño siente entonces, dichosamente, no es por lo pronto su propio sentimiento, sino el que su Señor

¹² Es precisamente lo que Hegel llama pathos. Se comprenderá que es en este sentido que hemos empleado la palabra en las páginas que anteceden.

tuvo la bondad de alimentar para él: la plenitud nace aquí de la interiorización en pasividad de las caricias paternas, exteriorizaciones de un amor activo. Además, le parece que, al responder a su arranque, su soberano reconoce la verdad del amor vasallo que se le rinde.

Mientras el pater familias accedió a reconocer las demostraciones —incluso hiperbólicas— de su hijo menor, las validó. El niño creyó ser suscitado desde la nada expresamente para cantar la gloria de su Creador y la ceremonia cotidiana de la adoración le pareció constitutiva de su ser de criatura; no se engañaba del todo: el doctor Flaubert, burgués patriarcal, no se rebajaba al punto de solicitar el amor, pero se habría asombrado mucho de que no se lo adorara. Sabemos que esta edad de oro no duró: sobrio, nervioso y escéptico, Achille-Cléophas puso muy pronto fin a toda la comedia. Era la contradicción de este hombre de reclamar, como jefe de familia, el homenaje de sus vasallos por su sola existencia y condenar, como hombre de ciencia, todas las conductas feudales en nombre del atomismo psico-social. Para Gustave fue una catástrofe: el extraía su verdad del Otro, puesto que él mismo no tenía ninguna; cuando éste retoma sus bolitas, este segundo destete abre un tajo en la suave confusión inmediata de la vida intersubjetiva y, desconexión brusca, vuelve a arrojar al niño a la soledad de lo incomunicable, al mismo tiempo que lo afecta con una insoportable visibilidad. El niño no cesa por ello de estar expresamente convidado a las ceremonias de amor —aunque sólo sea por su madre, que debe confirmarlo con sus declaraciones en el sentimiento de su vocación— pero, en cuanto se pone en situación, ya lo tenemos denunciado por una mirada fría, una mano que lo rechaza, una indiferencia proclamada o, peor aún, un chiste, una mordacidad. ¡Farsantel! Devuelto a sí mismo, es decir a la no-verdad, Gustave descubre con estupor su irrealidad; efectivamente, se trata de su ser: para escapar a la insipidez de su facticidad lo hemos visto, en la primera parte, darse un ser-para-adorar, lo cual puede considerarse, en nuestra nueva perspectiva, una aurora de personalización. Ahora bien, es este ser mismo que los rechazos paternos ponen en tela de juicio. ¿Está consagrado? El querría creerlo con todo su corazón, su madre se lo da a entender, su padre niega su vocación sin rebajar por ello sus exigencias. ¿Hace mal lo que le piden que haga? ¿O no se le pide absolutamente nada? ¿Dónde está la prueba de su misión? No puede ser la ternura sentida: cada vez que mete la pata —y esto ocurre cada vez con más frecuencia— sus arranques se le descu-

bren en su desnudez, desenmascaran su insinceridad. Si se echaba en brazos de su padre era para encontrar en éstos el calor del que estaba privado; al no existir la duplicación amorosa, Gustave descubre que ha "representado en frío", que un vano deseo de gustar se ha manifestado por una comedia sin efecto. ¿Será este el caso de todo niño, querido al principio y cuyo padre, un buen día, se aparta? Todo depende de la "maternación": si el niño es, por poco que lo sea, un agente práctico, conocerá sin duda el estupor y la aflicción, pero saldrá de ellos —bien que mal— esgrimiento a la madre contra el padre, es decir, tratando de llegar a ser su propia verdad: puesto en cuestión, afirmará que ama, que nunca ha interpretado el amor (lo cual será parcialmente falso) y que hubo traición. Esta experiencia no puede darse, por supuesto, sin provocar lesiones profundas, pero —ya que el trauma no es el mismo— el stress será también diferente. La desgracia, para Gustave, consiste en que no tiene los medios de ser su verdad, es decir, de afirmarse contra su señor y acusarlo de felonía: las acciones de gracia, en consecuencia, siguen siendo a sus ojos su deber-ser constitutivo, pero éste se separa del ser; el niño se siente obligado a desempeñar sin cesar una comedia en la cual ya no puede creer: el recuerdo de las repugnancias padecidas, el terror del fracaso —reforzado cada día por nuevos fracasos— bastan para expulsar de él cualquier emoción tierna: se ofrece, helado, al calor que se rehusa, lo solicita mediante conductas cada vez más hiperbólicas, en nombre de un amor que siente menos y menos cada vez. En una palabra, es su realidad misma lo que el rechazo de su padre desrealiza: éste sólo tiene ojos para lo imaginario (lo que no es verdadero, no es sentido, en Gustave, sino tan sólo representado) y, a la vez, el niño se siente imaginario ante esta mirada. Pues el doctor Flaubert es un nervioso tremendo y, en consecuencia, por momentos, un malvado: cuando se fastidia no tiene escrúpulos en hacer pedazos las "mentiras" de su hijo con algunas palabras irónicas. Para éste todo ocurre como si, convocado a juntarse al ser que debe-ser, se quedara a mitad de camino y, movilizándolo todo su cuerpo para convertirlo en el analogon de un pathos mostrado y nunca sentido, sólo lograra transformarse en imagen de amor: por cierto, no piensa que desempeña la comedia-lucidez, lo cual tal vez lo liberaría, sino que está afectado por un no-ser permanente. Hay dos maneras de existir: o se hunde en los pantanos de la contingencia, triste marasmo en el cual nada es falso, nada es cierto, o se irrealiza

como amante perdido y lo vivido, vampirizado por el no-ser, no tiene más función que proporcionar a la nada ese mínimo de ser que le permite parecer. Ama, sin embargo, pero el amor, por ser dualidad, cae, cuando no es compartido, en el dominio de la doxa, que es, al fin de cuentas, el de la imaginación. De tal modo, dado que se le rehusa la sinceridad de cualquier modo, y que él no se reconoce el derecho de sentir nada antes que los adultos le hayan dado su consentimiento, está condenado por la desconfianza caprichosa del padre a no saber nunca si siente o si imagina sentir. Y su primera reacción defensiva consistirá en adoptar una creencia nueva, a saber, que es lo mismo sentir e imaginar. El sentido profundo de esta revolución personalizante es que el niño ya no quiere saber si existe o si finge existir. Gustave, mediante esta opción, elige sin saberlo el anti-cartesianismo y, más oscuramente, la irracionalidad. Si sólo llega a producir imágenes, ¿no es porque él mismo es una imagen?

Esta sería la clave de la paradoja. Con la consecuencia, muy útil para su defensa, de que si todos los sentimientos de Gustave son imaginarios (entendamos, verdaderos en su esencia pero irrealmente sentidos) podrá explorar y reivindicar como suyos todos aquellos que se le ocurra imaginar. Esta nueva paradoja, que también sabrá utilizar más tarde, se anuncia por el momento sin explicitarse, pero su sola presencia termina de extraviarlo: para él la verdad existe, cree en ella; lo que pasa es que pertenece a los otros; ha perdido la suya, si es que alguna vez la tuvo, mientras que los otros han conservado la de ellos. Cuando se compara con esos seres sólidos, determinados, impenetrables, se enloquece frente a ellos, por sentirse hecho de esa sustancia diáfana y proteiforme que todo lo puede imitar, pero que nunca es nada. Toda su vida estará acosado por esta angustia: ¿y si existen personas que aman y que sufren realmente? Hay que verlo a los dieciocho años, enloquecido de envidia porque su camarada Hamard, que acaba de perder un hermano, está abrumado de dolor: "Este imbécil sufre, y yo jamás alcanzaré en la realidad ese grado de sufrimiento, como no sea con la imaginación". Su reacción defensiva la conocemos: desempeña el papel del más desdichado de los hombres. Desde la infancia y durante toda su vida, después de la derrota de Sedán y la caída del Segundo Imperio, escribirá —confesión de una ingenuidad que desarma— que sin duda hay en Francia hombres que tienen más razones para sufrir que él, pero que ninguno sufre más. El hecho es que Gustave, después de

su desgracia, padece una crisis de identificación de extrema violencia, pues le han robado su ser y ya no es más nadie.

Para los otros, sin embargo, es real, muy real: lo ven, lo conocen, tienen informes que él ignora y que permiten juzgarlo. Tienen en su poder la verdad de él y se la ocultan. Y, ya que él no puede convencerlos de instituirlo como él quería ser, ¡si por lo menos pudiera verse con los ojos de ellos, vivir, sujeto, el objeto que él es para ellos!

Es alienarse a este ser-para-otro fugitivo, abstracto, que se le propone y que se le rehusa a la vez, que ellos designan en él con frases que no puede comprender. Será lo que quieran, siempre que sea algo y alguien para sí mismo: la pasividad, el fracaso, la desesperación lo conducen a la sumisión. En su impaciencia por aceptarse trata de dirigir sobre sí mismo una mirada extraña. Se trata menos, por otra parte, de un esfuerzo por reconocerse, que de una tentativa irracional y apasionada: el niño irreal quiere coincidir con su realidad. Por esta razón, lo he dicho cien veces, los espejos lo fascinan. Si se sorprende en ellos, será para sí mismo el objeto que es para todos; si, en la unidad de una misma empresa, se sintiera sujeto para el exterior y objeto dentro de sí mismo, se recuperaría entero y gozaría con su verdad. Allí, en el espejo, tendría la misma consistencia de los otros, la misma materialidad. En realidad, la relación de Gustave con su reflejo no es en un principio, más que un aspecto particular de su relación con el padre. A los cinco años, si hemos de creerle, corre a su espejo en cuanto se pone a llorar. ¿Será para "ver la cara que pone"? Sí y no. Las muecas no le interesan por sí mismas. Pero, después de haber derramado algunas lágrimas en ausencia de testigos, está convencido —erróneamente— de su sinceridad. Puesto que es ésta la que está en tela de juicio, se muere de curiosidad por contemplar inmediatamente —tales como podría verlas el padre si estuviera presente— las manifestaciones espontáneas de un dolor que no es discutible. El desgraciado está tan poco seguro de sí mismo que no se pregunta: "¿De qué tengo aire cuando lloro?", sino: "¿De qué tengo aire cuando soy inocente?"

Por desgracia, se convierte inmediatamente en culpable y se da cuenta. ¿La prueba? El mismo nos la da: apenas se pone frente a su imagen, empieza a hacer muecas, como hacía en la misma época, por razones análogas, el joven Charles Baudelaire, forzando sus llantos o sus risas. Gustave esperaba una evidencia, y es por esta razón, justamente, que está de-

cepcionado: esta mímica espontánea, que debía llevar el sello de su sinceridad, no convence. De este sufrimiento, que debería descubrirle el ser-en-sí, la imagen en el espejo no es más que una ilustración vaga y banal. Pues lo que él esperaba sorprender era el dolor verdadero, bloque impermeable en la exterioridad que se ofrece sólo a los otros como "una esencia particular y afirmativa", de la cual su afecto íntimo sólo puede ser una interiorización: en una palabra, ha invertido los términos y ha puesto el ser en la apariencia: el espejo restablece el orden verdadero: es el interior, tan turbio, nunca bastante convencido, que manda a lo visible y comunica su incertidumbre a sus manifestaciones exteriores; además, el niño ya no es el mismo: se mira llorar como se escucha hablar, lo cual significa que llora para contemplarse, del mismo modo que habla para escucharse. Por otra parte, ¿todavía llora? Y, en el caso de poder determinarse aquí, ¿son los mismos sollozos que deforman sus rasgos? Ha tomado prestados los ojos del doctor Flaubert y contempla, incrédulo, desdeñoso, al niño que, desde el espejo, gesticula para persuadirlo. Además, la irrealidad aumenta: el objeto visto es su imagen, no es él; el reflejo sirve de analogon a su cuerpo visible, que se le escabulle; y en cuanto a él, sin saberlo demasiado, se ha irrealizado: testigo ceñudo de sí mismo, desempeña el papel del médico jefe. Por reacción contra su decepción y también porque se siente devorado —falso testigo de una falsa apariencia— por las llamas frías de lo imaginario, empieza por forzar su mímica para forzar su propio asentimiento, es decir, el de su padre. En una palabra, es remitido a la única táctica que le es posible: la usa para convencerse. Y lo tenemos aquí semejante al comediante que se pone ante el espejo para estudiar sus "efectos". En realidad, ha pensado en ellos desde el primer instante: cuando pretendía querer observar tan sólo su mímica espontánea ocultaba su intención de aprenderla para reproducirla. ¿Cómo podría verse inocente sin anhelar mostrarse como tal a su familia? Es un acusado que ensaya en el magnetófono "el grito de la inocencia", para emitirlo en el momento oportuno.

Cuando corre tras su reflejo, Gustave no piensa tanto en verse como en verse visto para corregirse en la visión de los otros. Y es esto lo que le está prohibido: la relación del hombre con su reflejo se parece a lo que los psicólogos llaman la doble sensación: si mi pulgar toca mi índice, ninguno de estos dos dedos es realmente un objeto para el otro, dado que cada uno es a la vez prospector y prospectado, sentidor y

sentido, activo y pasivo; del mismo modo, no puedo ver en el espejo mi sonrisa o la contracción de mis cejas sin tener conciencia al mismo tiempo de quererlos y producirlos en función de mi rostro; en consecuencia, nunca veo un hombre que me sonríe, sino la imagen que resulta de las contracciones musculares que yo efectúo intencionalmente. No es que no se pueda aprender nada de un reflejo: se observará, en una cierta medida, lo que tiene relación con el ser-en-medio-del-mundo (las relaciones con el ambiente); el ser-en-el-mundo, jamás.¹³ El personaje que vemos, que se pliega dócilmente a nuestras decisiones y reproduce nuestros movimientos al mismo tiempo que los hacemos es, tomado en su unidad de conjunto, un cuasi-objeto previsible y no totalizable, en tanto por lo menos que aparece como agente. Por lo tanto, el fracaso es total y, a la vez, el niño adquiere explícitamente conciencia de sus intenciones: ¡farsantel ¿Qué va a hacer? ¿Llorar de vergüenza? ¿Enfurecerse? En modo alguno: tiene una explosión de risa. Es la segunda fase de la operación: al no poder obligar a los otros a instituirlo en su ser tal como él querría ser, el niño intenta identificarse con el ser que quieren darle. En la Correspondencia de Flaubert, desde las primeras cartas hasta las últimas, el espejo está ligado a dos temas diferentes: el de la risa y el de la feminidad. Uno y otro expresan su sumisión.¹⁴

¹³ Es por este motivo que nuestras fotografías o una película en que aparecemos son más reveladoras para nosotros que un espejo. La actitud que tomé ante el fotógrafo, los gestos que hice ante la cámara, son míos, los reconozco, pero puedo observarlos en la medida en que, en el momento en que miro, ya no los hago: mi imagen, liberada de mí, tiende a ser la de otro y tiendo a juzgarla con los ojos de los otros.

¹⁴ Como podía esperarse, hay un tercer tema que aparece por reacción: el espejo libera de los otros, es la relación de uno con uno mismo. Nuestras únicas victorias, dice a Louise para consolarla de un fracaso, son las que tenemos ante nuestro espejo. Y a Louis Bouilhet, a quien "le da por la depresión": "¡Vamos, vamos, chiquito! Vomita a solas en tu cuarto. Mírate en el espejo y levántate la cabellera". (Correspondance, t. II, p. 237, 4 de septiembre de 1850). Pero las situaciones en relación a las que este tema se evoca (fracasos en el mundo) muestran bastante bien que está inspirado por el orgullo de rebote y, por ello mismo, es posterior a los otros dos. Naturalmente, el espejo sólo tiene aquí una función metafórica: Flaubert dice a la Musa, al Alter Ego: bastaría que pudiéramos estar contentos de nosotros mismos: somos nuestros propios jueces. Pero la lección de la metáfora va muy lejos: Gustave escoge como imagen del para sí al objeto que manifiesta, en un espejismo, su ser-para-otro. Esto no equivale a arrancarse de las manos de los otros, sino a ponerse en las de los happy few imaginarios que reconocerían su mérito.

Gustave pretende que no puede afeitarse delante de un espejo sin tentarse de risa. A Ernest, a quien han nombrado suplente y de quien sospecha que se está tomando muy en serio, escribe: "Mírate inmediatamente en el espejo y dime si no te dan ganas de reírte. Peor para tí si no te dan..."¹⁵ Ahora bien, la risa es una reacción colectiva —volveremos más adelante sobre el punto— mediante la cual un grupo, amenazado por un peligro, se desolidariza del hombre en quien se encarna ese peligro. Lo cual no significa que no se pueda reír a sus anchas cuando uno está a solas en su cuarto: sencillamente el que ríe, incluso aislado, actualiza con su hilaridad su pertenencia a una comunidad ("Se los voy a contar, ¡cómo se van a reír!..." o "¡Cómo se reirían Pedro y Marcos si estuvieran aquí!", etc.) Esta conducta no es necesariamente irrealizante pues en caso contrario habría que creer que un sacerdote, un oficial, un comunista cesan, en la soledad, de ser realmente comunista, sacerdote u oficial. La conducta de desolidarización, de todos modos, tiene la intención de quebrar la indiferenciación, la intersubjetividad, para constituir al otro comprometedor en objeto y al acontecimiento en espectáculo. Si así es, ¿es posible reírse de uno mismo? Para el que fuera capaz de hacerlo para siempre, la cosa equivaldría a afirmarse como miembro integrado de un grupo actual, y desolidarizarse de su singularidad en tanto que ésta le aparece como un residuo rebelde a la integración. A menos que se trate de combatir en sí una cierta integración con otra: es lo que Gustave espera de Ernest. El invita a éste a que aproveche su pertenencia a la "francmasonería" de los ex-alumnos creadores del Muchacho para negar el espíritu de seriedad, es decir, la pertenencia a la magistratura: encontrar ante su reflejo el ojo colectivo de su adolescencia, descubrir al mono desnudo detrás del magistrado; si sigue siendo aún sensible a la comicidad de este animal sin pelo que se pone a juzgar a otros animales de la misma especie, quedará probado que conserva, a pesar de la distancia, un vínculo real con sus camaradas dispersos: y en caso contrario queda hecha la prueba de que pertenece enteramente al cuerpo constituido del cual es miembro. Por lo tanto, según Flaubert, es posible reír de su imagen: enfrentamiento, signo de juventud de espíritu, de salud moral. Lo malo es que, desde hace tiempo, él considera que Ernest está perdido. Finge que su amigo aún es capaz de

¹⁵ Correspondance, t. I, p. 182, 15 de junio 1845.

seguir su consejo para presentarle una alternativa (o te bur-
las de tu persona, considerable insignificancia, o eres un
inmundo burgués) en la cual el primer término es anulado
de antemano y el segundo, en consecuencia, se convierte en
una sentencia sin apelación.

¿Y él? ¿Se ríe realmente cuando se está afeitando? No dudo
que, a veces, tiene ruidosos estallidos de risa; es capaz de
tenerlos el monstruo que se instala ante su reflejo, en el
cuarto de la calle del Oeste, para imitar al padre Couillères
o reproducir la risa del Muchacho. ¿Significaba esto que es
presa de su hilaridad, que no ha podido retenerla y no puede
pararla? Por cierto que no: por la simple razón de que no
es sincera. En realidad, cuando presenta el Muchacho a los
hermanos Goncourt, precisa que "su risa no era una risa" y
con esto resume sus ejercicios ante el espejo de su ropero,
denunciando al mismo tiempo su inutilidad. Sin duda puede
parecer cómica la obstinación de un hombre que se afeita,
mezcla detonante de la naturaleza y de cultura, sobre todo si se
toma el punto de vista de Flaubert, quien considera absurdo
que un cadáver ambulante se preocupe cada día por cortar
los hierbajos que crecen sobre su futura carroña. Pero esta
es una comicidad de ideas, que no hace reír y que alcanza
a la generalidad de nuestra especie y no a Gustave en par-
ticular. Por otra parte, la hilaridad nace de la sorpresa y
nuestro reflejo no nos sorprende cuando ilustra conductas
cotidianas y deliberadas de las cuales es el instrumento in-
dispensable; digamos que el joven intenta encontrarse ridículo
utilizando la mirada de otro para desolidarizarse de su ima-
gen. Pero aquí todo es imaginario: el recurso al otro y la
desolidarización; Gustave, en efecto, invierte los términos:
la denuncia de sí no es para él nada más que un medio de
identificarse con los que lo denuncian. Este es su nuevo
objetivo, apuntado desde la infancia, ulteriormente raciona-
lizado: él miraba sus llantos y, decepcionado, los cambiaba
en sollozos a fin de ser el Dolor; hace una payasada ante sí
mismo, toma conciencia de su impostura y, al hacerlo, exa-
gera su mímica para obligarse a reír, es decir que ahora acepta
ser el impostor que parece. Así se lo juzga, así se reconoce:
todo antes que esta inconsistencia onírica; lo que le resulta
insopportable es mantenerse en las fronteras de lo real y de
la irre realidad. Para llegar a ser su propio objeto tiene que
empezar por desolidarizarse de sí mismo: tomará prestada
a los otros la desconfianza regocijada que suscitan en ellos
sus esfuerzos insinceros por alcanzar la sinceridad. El ma-

lestar que siente ante el reflejo poco convincente de sus lágrimas habrá de cambiarlo en la risa de ellos. Ahora se convierte en payaso para que la risa de ellos lo sacuda y le revele su ser visible; pero la risa no viene: sus muecas no lo divierten más que lo entristecían poco ha sus sollozos; ahora ríe: para hacerse reír, como lloraba para hacerse llorar. En una palabra, plantado ante el espejo de su ropero, desempeña el papel de un reidor, con la esperanza de que la imitación habrá de ser tan perfecta que no se distinguirá más del modelo imitado. De tal modo, cuando se quiere bostezar, unos pocos bostezos fingidos suscitan invariablemente uno verdadero. ¿Qué quiere? ¿Reír o convertirse en ese otro que se ríe de él? Una y otra cosa; verse como es visto (por lo tanto, según él, como es) y desarmar la risa apropiándosela. Lo cual quiere decir que existe en otra parte esa hilaridad cósmica y sagrada, esa negación que lo instituye risible: es, nos damos cuenta, la de su padre, demonio sarcástico cuya ironía, al desrealizar las conductas del niño, lo convirtieron para siempre en impostor, es decir, en otro que no es el que pretende ser, sin revelarle por ello lo que él es. Si Gustave acepta sorprender en el espejo su risibilidad, tal vez habrá de descubrir el secreto de su esencia singular.

Hay más: ponerse del lado de los reidores es poner a los que ríen de su lado. Al burlarse de su dolor, de sus penas de amor perdidas, de sus esfuerzos infructuosos y grotescos para comunicar, se identificará con el agresor, con el pater familias, tomará para sí la terrible mirada quirúrgica que no lo abandona nunca, puesto que el otro ya está en él y lo observa; es en cierta manera treparse por encima de sí mismo, convertir al burlado en su objeto, una pobre cosa despreciable pero necesaria para llegar-a-ser-burlador. En una palabra, la desesperación lo lleva a esta tentativa angustiosa y contradictoria: ser su ser en toda sumisión y evadirse de esto convirtiéndose en el cómplice de sus verdugos, el que conoce la música y considera que la vida es una grosera farsa de titiriteros. Gustave va a llegar a ser el hombre-que-ríe, como Gwynplaine, es decir, un hombre que no ríe jamás.

Ni qué decir tiene, que este nuevo esfuerzo no tiene más resultado que el de ampliar en él el sector de la irrealidad, haciendo entrar en éste a lo reflexivo mismo. La risa, en él, está inducida; viene de fuera e, incluso interiorizada, mantiene su trascendencia: hace todo por darle la inmanencia concreta de lo vivido, pero, por no poderlo soportar, sólo

llega a representarlo. De un extremo al otro de su vida, la risa de Flaubert es un papel.¹⁶

2. EL ESPEJO Y EL FETICHE

"Querría ser mujer para poder admirarme a mí misma, desnudarme... y contemplarme en los arroyos." Estas palabras, escritas en *Novembre*, resumen bastante bien la relación del espejo con la feminidad: Gustave querría ponerse desnuda delante del espejo; no dudo que lo hizo: ha representado, frente a su reflejo, al emerger de la primera infancia, el papel de una mujer que se desviste. La risa cedió el lugar a la admiración. Sin embargo, esta nueva empresa tiene el mismo fin y las mismas estructuras de la precedente: al estar su ser en manos de los otros, intenta recuperarlo convirtiéndose, por su sumisión complaciente, en un objeto fascinante para sus verdugos y, a la vez, para sí mismo. La intención, de todos modos, es aquí más compleja y, hablando propiamente, perversa; su fuente es más lejana, más profunda: no es su pathos, su actividad pasiva, lo que quiere recobrar, sino su misma pasividad: es con ella que pretende identificarse si llega a hacerla instituir por los otros. Entendemos que intenta unirse a su ser de carne y fundirse con él; en la medida en que esta inercia palpitante resume en ella y manifiesta su presencia-en-el-mundo, patética, dolorosa y frágil desnudez, manoseada, explorada, violada por manos demasiado expertas, por una mirada demasiado penetrante y que no es otra que su constitución, nudo opaco, sin cesar superado, siempre conservado por sus proyectos. Pero esta coincidencia con el cuerpo carnal no puede realizarse, está convencido, nada más que en la mujer: una notá de su cuaderno de *Souvenirs* —casi contemporánea de *Novembre*— nos precisa su pensamiento: "Hay días en que uno querría ser atleta y otros en que querría ser mujer. En el primer caso es el músculo lo que palpita, en el segundo es la carne que se enciende." Hay disyuntiva: o bien... o bien. Por lo tanto, los dos anhelos le parecen excluyentes. Y, sin duda, no es posible ser mujer y levantador premiado de pesas, todo sexo y todo categoría. Pero también se desprende, inversamente, que a

¹⁶ Lo dijo de muchas maneras, aunque nunca tan claramente como en una carta a Louise de 1852: "Nada es serio en este bajo mundo, salvo la risa". *Correspondance*, t. IV.

sus ojos no es posible ser Hércules y gozar. El cuerpo es el medio inmediato del agente o, más bien, es el agente mismo.

La carne es el puro soportar: no se puede ser una y otra cosa. El agente desea y toma: éste es el macho; ahora bien, según Gustave, el goce nace de un abandono estático, de la pasividad que consiente y es feliz, la mujer goza porque es tomada. Desea también, naturalmente, pero a su manera: su carne se enciende bajo los manipuleos del otro, el deseo femenino es espera pasiva. El texto habla por sí solo: si Gustave quiere ser mujer es porque su sexualidad, parcialmente femenina, reclama un cambio de sexo que le permitiría un pleno desarrollo de sus recursos. Oíd, en cambio, lo que nos cuenta el joven héroe de Novembre: "Yo anhelaba languideces mayores aún; habría querido ser sofocado bajo rosas, hubiera querido ser quebrado por los besos, ser la flor que sacude el viento, la ribera que humedece el río, la tierra que fecunda el sol." El buen joven habla en su propia condición de macho: es su cuerpo masculino el que sueña estas languideces. Y, sin embargo, ¿qué anhela si no ser objeto de agresión, convertirse en presa, estremecerse bajo caricias brutales (lo sacudirían como un ciruelo), ser humedecido,¹⁷ fecundado, es decir, penetrado? Y en las parejas que forma sucesivamente con el viento, el río, el sol, todos los sustantivos que lo designan son femeninos, masculinos todos los que designan a sus acompañantes. Estos, es verdad, son elementos cósmicos (el agua, el aire, el fuego). El es la tierra (ya sea como campo, como ribera, como producto de la tierra fecundada), cuarto elemento; y se ha podido ver con razón en este pasaje una expresión del panteísmo flaubertiano. A condición de subrayar que es la versión sexual del éxtasis panteísta: Flaubert sabe muy bien que la Tierra es mujer y que la mujer es tierra en las religiones campesinas. Los tres textos se completan: la pasividad constituida toma conciencia de sí misma en la turbación erótica; desea pasivamente llegar a ser carne bajo los manipuleos de otro; se trata aquí, por supuesto, de una revolución personalizadora: el niño sexualiza la pasividad, exigiendo sentirla como pasivización permanente en los abrazos amorosos; llegará a ser encendimiento si amantes selectos lo hacen nacer como carne incendiada mediante caricias que, dirigiéndose al cuerpo entero —que reducen a la impotencia— producen una retotalización de ese cuerpo masculino en carne

¹⁷ Alusión transparente —pero cuya intención, quizá no se explicita para él— a la fellatio, a la cual, habremos de ver, era muy aficionado.

femenina o, más bien, reproducen a través de su deseo, por lo pronto, y después por su ímpetu, la totalización primitiva y la libran de toda frustración al llevarla al extremo: hasta la posesión. Para esta pasividad soñadora el instante de la voluptuosidad representa el momento perfecto de la coincidencia consigo. Gozar, para el niño, es gozar de sí en la medida en que es dominado por el otro. A la vez, convierte al amo a quien se da en la mediación entre su pasividad vivida como falta de ser paralizante en su cuerpo y la misma recuperada como expansión feliz de la carne que se abandona. Sin duda, el papel del otro es capital, puesto que somete al niño a su deseo y lo convierte en el objeto inerte de la posesión; pero es justamente lo que reclama este cuerpo paralizado; Gustave exige identificarse con el objeto deseable que es para el otro; su "languidez" será la interiorización de su ser-para-otro, es decir, de lo que él considera su ser-en-sí. En otras palabras, alienado por principio busca vivir esta alienación en la forma sexual para cargar de avidez las frías miradas que lo atraviesan, para dar un ardor secreto a las manos que la re-constituyen: por lo menos será valorizado como objeto de apetencia. Esto equivale a desear la valorización sexual a través del deseo del otro.

¿Habrá que hablar aquí de homosexualidad? Tal vez. Aunque no sin cautela. Por lo pronto, porque nuestra toma de posición por el nominalismo nos prohíbe las clasificaciones: hay que comprender las pulsiones sexuales —como todos los proyectos— a partir de una situación compleja, irreductible a la suma de sus elementos, que los califica por su misma complejidad en el momento en que la superan hacia sus fines.¹⁸ Gus-

¹⁸ En efecto, la sexualidad no es ni causa ni efecto: es totalización de lo vivido a través del sexo, lo cual significa que resume en ella y sexualiza todas las estructuras que caracterizan a una persona; inversamente, por otra parte, toda totalización de lo vivido, sea cual fuere el sentido, resume en ella y totaliza, superándolas hacia otro fin, las estructuras sexuales: la situación sola define el punto de vista totalizador, cada uno de los puntos está, en relación al otro, en una reciprocidad de perspectiva y no hay ninguno que sea privilegiado. Por ejemplo, no hay ninguna alienación económica o práctica que no pueda y no deba ser vivida, en ciertos momentos, como alienación sexual. El orden de las mediaciones, sin duda, es siempre el mismo, dicho de otro modo, hay jerarquía objetiva de las estructuras, pero este orden dialéctico no decide por sí mismo la manera en que es vivido: es lo que Marx nos señala cuando habla de la reacción de las superestructuras sobre las infraestructuras, de las cuales provienen; es de este modo que puede dar cuenta de los dos aspectos de la dialéctica que son la jerarquía (irreductibilidad de cada nivel de ser al nivel inferior que lo produjo) y la circularidad.

tave tiene más necesidad de recibir caricias que de darlas, quiere ser cazado más que cazador. Sabemos porqué. Pero esta postulación de su pasividad no llega a decidir el sexo del agresor. Más bien hay que reconocer que lo que cuenta es la agresión y que sólo la circunstancia decidirá en lo que se refiere al acompañante.¹⁹ No cabe duda de que, cuando el azar lo pone, como objeto pasivo, en manos de unos hombres, Gustave experimenta una conmoción profunda. De todos modos, es menester que la ocasión se presente: el no habrá de buscarla por su cuenta. En este sentido contamos con valiosas confidencias que datan de su estadía en Egipto y que se continúan en sus cartas a Bouilhet, en pasajes que el prudente Conard creyó que debía censurar y que Jean Bruneau habrá de restituir en la edición que está preparando para la Pleiä-

¹⁹ El mismo escribe, en el último año de su vida, a Mme. Brainne: "¡Hasta qué punto soy "femenino", como usted dice! Lesbos es mi patria. De ella tengo las delicadezas, las languideces". Es notable que se describa, a una mujer que le gusta considerablemente, como una lesbiana. Y, como la carta es bastante galante, esta es una manera de mostrarle que la desea en tanto que lesbiana. En cuanto a saber cuál de estas dos mujeres habría sido la más activa, una observación de Edmond de Goncourt en 1881 nos permite decidir: el 9 de abril cena en casa de Mme. Brainne, "cuya vasta belleza despierta en mí algo de la intimidación de las gigantas de las ferias".

Sus mejores amigos, sin duda, fueron objeto de apegos de carácter homosexual, aunque platónicos. Alfred, Maxime, Louis. Pienso ante todo en Maxime, que lo admiraba y a quien le dedica su primer libro, *Solus ad Solum*. Hubo intercambio de anillos. Du Camp escribe: "Intercambiamos sortijas. Fue una especie de compromiso". (*Souvenirs littéraires*). Cuando Maxime hace su primer viaje al extranjero, le envía a Flaubert cartas voluminosas y apasionadas: "Te quiero, te quiero; te abrazo hasta que no puedas respirar". Los sentimientos de Gustave son del mismo orden. "¡Qué joven eras entonces! ¡Qué encantador eras! ¡Y cómo nos hemos amado!" Gustave era en esa época, según una frase de Gautier reproducida por Du Camp, insolente de belleza. Du Camp no estaba mal: también era alto, de pelo crespo, con ojos brillantes y un rostro simétrico. Es el que, en esa pareja, desempeñará por cierto tiempo el papel masculino.

Enid Sterkie acusa muy injustamente al pobre Louis Bouilhet de haber tenido relaciones homosexuales con Flaubert. La autora se apoya en pasajes inéditos de las cartas de Gustave a Bouilhet, que no me parecen, en modo alguno, convincentes. Este, por ejemplo: "En este momento se me presenta tu imagen, en camisa, frente a la chimenea, con demasiado calor y mirándote el pito". Pronto tendremos ocasión de hablar del tono de las cartas que se escriben estos muchachos: veremos que esta carta se parece a todas las otras. Con Laporte, en los últimos años de su vida, Gustave actuaba como querida imperiosa y mimada. Habremos de ocuparnos largamente de estas pasiones complejas; por el momento estudiamos la pulsión sexual en su brutalidad inmediata y perentoria.

de: "...Se reconoce la propia sodomía, se habla de ella en la mesa de la posada, a veces se niega un poquito, pero entonces, todo el mundo empieza a cargar y uno termina por confesar. Como viajábamos por nuestra propia instrucción y el gobierno nos ha encomendado una misión, consideramos que nuestro deber era practicar esta forma de eyaculación. La ocasión no se ha presentado aún. Sin embargo, la buscamos. Es en los baños que la cosa se practica. Se reserva el baño, y este comprende los masajistas, la pipa, el café, las toallas y el muchachito que uno ensarta en una de las salas. Como sabrás, todos los mozos de los baños son bardajes. Los últimos masajistas suelen ser muchachos jóvenes y bastante lindos. Le echamos el ojo a uno en un establecimiento que está cerca del hotel. Allí me dirigí. Pero ese día el muchacho no estaba."

En la carta siguiente: "Ese día, anteayer lunes, mi kellak me frotaba con suavidad. Al llegar a las partes nobles, me levantó las bolas del amor para limpiarlas y, mientras me frotaba el pecho con la mano izquierda, empezó a tironearme del pito con la mano derecha, haciendo un movimiento de tracción. Luego se inclinó sobre mi hombro y me dijo: Bachi, bachi (lo cual quiere decir: propina, propina). Era un hombre de unos cincuentaitantos años, innoble, repulsivo. Ya te darás cuenta del efecto... y la palabra bachi, bachi... Lo rechacé... El esbozó una sonrisa, y su sonrisa quería decir: "Bueno, bueno, de todos modos eres un chancho, pero hoy no te da la gana no sé por qué..." En cuanto a mí, he reído a carcajadas de la cosa, como un viejo depravado. La bóveda de la piscina resonó en la sombra. Pero lo mejor de todo fue después, en mi casilla, envuelto en paños y fumando un narguilé, mientras me secaban. De cuando en cuando le gritaba a mi drogman, que se había quedado en la sala de entrada: "José... el chico que vimos, ¿no ha vuelto?" "No, señor". "¡Oh, Santo Dios!" "Y encima el monólogo del hombre fastidiado".

La curiosidad de Louis Bouilhet fue suscitada. Interroga: ¿qué ocurrió en los días siguientes? Gustave, tan detallista hasta ese momento, le responde brevemente: "...Me preguntas si he consumado la obra de los baños. Sí, sobre un joven picado de viruela que tenía un enorme turbante blanco. La cosa me hizo reír: eso es todo. Pero empezaré de nuevo. Para que una experiencia esté bien hecha, hay que reiterarla." Después de esto, no vuelve a soplar palabra del asunto: el alter ego no sabrá, por lo menos hasta el fin del viaje, si Gustave repitió o no la experiencia.

La historia es sencilla y significativa: Gustave la inicia como fanfarrón del vicio, se compromete en su primera carta a aprovechar el relajo de las costumbres egipcias para acostarse con jovencitos. Justamente hay uno a mano. Va a los baños con el propósito de encontrarlo: fracasa el tiro: el muchacho ha salido. Unos días más tarde vuelve al lugar, esta vez sin malas intenciones; y ocurre entonces que su masajista, un tipo "repugnante", emprende, por conciencia profesional y para ganarse un suplemento, la tarea de masturbarlo. Flaubert se extiende complacientemente sobre la aventura y declara que rechazó a tiempo la mano indiscreta: se le puede creer sin esfuerzo, si recordamos el profundo horror que le inspira la fealdad. Y aquí lo tenemos, riéndose a carcajadas. La más falsa de las risas, no hace falta decirlo: su función consiste en manifestar que Gustave aprecia, como esteta, el lado cómico de la situación. Pero, como le confía a Bouilhet, lo más gracioso es que se sintió turbado. La caricia con tarifa de un macho que le repugna lo excita lo bastante para reclamar sin tardanza a su joven favorito. Si este hubiera estado allí, Gustave habría entrado por el aro. Afortunadamente el jovencito, una vez más, había salido: la virtud de Gustave se salvó por un pelo. Es evidente que este efebo fantasma le interesa poco. ¿Por qué nunca está allí? Además, Flaubert ya ha dicho, en la primera de sus cartas, que los "últimos masajistas" son por lo general "muchachos bastante lindos": por lo tanto, tiene la elección; admito que tenga sus preferencias; de todos modos, ya que se trata de una "experiencia" y que debe ser reiterada, ¿por qué no elige esta vez al más pasable de los presentes? Porque habría sido necesario tomarlo y Gustave, si bien tiene la curiosidad, no tiene el deseo nada más que en la imaginación. Si juega a las escondidas con este muñeco, siempre ausente, es a fin de conservar a los ojos de Bouilhet, y tal vez a los suyos propios, el aspecto de aficionado perverso a todos los vicios, que sus fanfarronadas le han ganado. En una palabra, en estas "historia de bardajes", el elemento débil es la relación con el jovenzuelo; el elemento fuerte es la relación con el kellak masturbador: lo que va a buscar al hamman no es la docilidad de un adolescente, sino su propia sumisión, como lo prueba un pasaje no censurado de la Correspondencia: "El otro día estuve en los baños. Estaba solo en el fondo de la cámara... El agua caliente corría por todos lados: echado como un ternero pensaba en una cantidad de cosas; todos mis poros, tranquilamente, se dilataban. Es muy

voluptuoso y de una dulce melancolía, perdido en esas salas oscuras, ...mientras los desnudos kellaks se llaman los unos a los otros y nos masajean y nos dan vuelta como embalsamadores que nos preparan para el sepulcro.²⁰ "Se notará que bañeros y clientes están igualmente desnudos, pero que los primeros tienen la desnudez de los cuerpos y los otros la de la carne. Entre las manos de los kellaks Gustave siente la impotencia de un cadáver: ellos remodelan su pasividad y él la interioriza en la voluptuosidad. Equívoco placer: no ignora que está en poder de los "bardajes". Si hemos de creerle, todo el personal practica la homosexualidad: ¿quién le ha dicho que los bañeros no se complacen en manosearlo de ese modo? El todavía es joven y hermoso: tal vez estos hombres lo desean. Si llegan a poner un mínimo de gusto en su trabajo, en nada podrían distinguirse los gestos con tarifas de una agresión amorosa. ¡Violado! En otra parte cuenta que un día, extendido sobre el piso del hamman, llegan varios mocetones vigorosos que lo agarran, como era la costumbre, y lo cargan suave, vigorosamente, para sumergirlo en la piscina: aquello le produjo —dice— una beatitud inolvidable. Richard tiene razón al insistir, a este respecto, en el tema del agua en Flaubert. Podría decirse que su placer consiste aquí en licuarse: es verdad. Pero uno de los sentidos del agua, para él como para Ponge, es la recaída, el derrumbe y, finalmente, la tranquilidad hormigueante en la horizontal. Cuando se baña en el mar, dice que "se expande en él" o que "se hamaca en las olas como si fueran mil pezones líquidos que (le) recorrieran todo el cuerpo".²¹ Es decir, el agua es mujer. Cambiarse en agua es reducirse a la innumerable inercia de este elemento. También se puede subrayar, justamente, la estructura mística de su beatitud: se inclinan sobre él, lo levantan, es un don, una Asunción, por lo menos en la primera parte de la operación; una fuerza generosa se consagra a la impotencia desarmada de un niño. Ello no impide que todas esas impresiones sean sentidas sexualmente. Existe, en efecto, un texto curioso que Gustave comenzó y abandonó en 1840 y al cual dio el nombre prudente de Pastiche, para hacer creer al lector eventual que se trataba de una parodia de Juliette o de las Cien jornadas de Sodoma, pero que, a no dudarlo, expresa las fan-

²⁰ A Louis Bouilhet. Fin diciembre 49 - comienzos enero 50. *Correspondance*, t. II, p. 140.

²¹ *Correspondence*, t. II, p. 209.

tasías de su autor.²² Allí se lee, entre otras cosas: “¿Qué habrá de hacer (Asur, príncipe oriental) ahora que se despierta, ahito aún de la orgía de la noche? ¿Habrá de entregarse a sus bardajes o se hará echar incienso por los Magos?... Una puerta secreta ha dejado pasar a los mancebos desnudos; Asur ríe con los ojos, los besa, se hace llevar en sus brazos...” Para Flaubert, a los dieciocho años, el bardaje es el que lleva, que arrastra y que toma. Este texto no deja duda sobre el aspecto sexual del goce inefable que el experimentó diez años más tarde en el hamman: en brazos de los bañeros sintió oscuramente que la providencia realizaba una fantasía erótica de su infancia. Así, cuando el kellak masajea su cuerpo abandonado, como una madre a un niño de pecho, casi se podría decir que la carne de Gustave espera la ofrenda final: en realidad el comienzo de la masturbación sigue inmediatamente al fin de la “higiene íntima” y el masajista, antes de “tironearle el pito”, le ha toqueteado y lavado los testículos: la caricia aparece como la conclusión natural, otras veces rechazada y hoy, después de años de suspensión, milagrosamente propuesta, de los cuidados minuciosos y las técnicas que se le dan. Y esta caricia dominadora —interrumpida por el asco del masajeado ante el físico del masajista, y no por el sexo de éste— no hace más que dar explícitamente a la ceremonia del masaje el sentido erótico que ya la habitaba, como podríamos decir oportunamente, entre carne y cuero.

¿Podemos preguntarnos entonces qué hubiera hecho nuestro héroe si el joven bañero hubiera estado disponible? ¿Lo habría poseído? Es poco verosímil: la manipulación lo había turbado en su carne, y no pudo, en consecuencia, suscitar en él el deseo de poseer un macho joven; por el contrario, despertó en él el deseo de llegar a ser completamente hembra. Si hubiera hecho llamar al efebo, habría sido para pedirle que concluyera la tarea: el muchacho era bastante hermoso para obtener el derecho, negado al masajista, de transformar a su cliente en objeto; Gustave desarmado, consintiendo, hubiera sentido la llegada del placer levantando la mirada hacia el ídolo imperioso —inaccesible como es la Belleza para el Artista— que, inclinado sobre su desnudez, le hubiera dispensado, intocable, los abismos y las delicias.

Después de esto, se dirá, en caso de creer su propio testimo-

²² Pues Gustave retomó algunos de ellos por cuenta propia, por ejemplo en Novembre.

nio, Gustave "consumó la obra de los baños".²³ Sí; si hemos de creerle. Pero justamente, yo no le creo. Doy mis razones. Por lo pronto, la brevedad de la información: en Egipto, Gustave tuvo varias veces relaciones con mujeres y no deja en el tintero ninguna de sus hazañas.²⁴ ¿Cómo es posible que, tratándose de una experiencia tan nueva y anunciada desde hace tanto tiempo, se muestre tan lacónico? Además, ¿qué nos dice de ella? "Lo ha hecho reír, eso es todo". He mostrado que la risa, en Gustave, es un papel: en cuanto ella aparece, todo se vuelve insincero y forzado. Esta risa da su tonalidad al párrafo entero. Gustave rió, eso es todo. ¿Realmente? Si realmente "ensartó al chico en una de las salas" ha sido necesario, de todos modos, ponerse en erección, es decir, conmoverse. ¿Sintió deseos por el muchacho? ¿O se hizo acariciar por él de entrada? Y en caso de haber desendo a un hombre, ¿no se habría dado el gusto de comunicárselo a Bouilhet y de describirle complacientemente lo que había sentido? Por otra parte, la tierna presa no era muy apetecible; lo subraya; la cara estaba "picada de viruela". Si Gustave renunció definitivamente a este bello efebo que lo había interesado, como nos dice, ¿por qué —dado que todos los bañeros son bardajes— eligió uno de los menos favorecidos? Y en caso de haberse visto obligado a hacerlo, ¿cómo pudo atraerlo esta triste cara? ¿Mantenía el jovenzuelo, pese a la viruela, alguna gracia física? En tal caso, ¿por qué insistir tan sólo en los defectos del rostro? Por otra parte, los únicos detalles que da Flaubert —hay dos— me parecen igualmente sospechosos: uno (la enfermedad que desfigura) está ahí para "cargar las tintas", y el otro (el gran turbante blanco) para "dar el toque artístico"; este último llama tanto menos la atención si se piensa que los turbantes son legión en Egipto. Comprendo que Gustave haya querido que Louis viera la escena: el mozo se dobla, trasero al aire, con su turbante en la cabeza. Pero, precisamente por este motivo, la evocación "pintoresca" y "en tipo" parece imaginaria. En cuanto a su promesa de recomenzar la experiencia, tampoco es convincente: aparece aquí como un esfuerzo para terminar el relato con una nota fuerte. Todo ocurre como si Gustave, molesto por la pregunta de Bouilhet y no pudiendo contestar a ella, dando cuenta de un nuevo fracaso, le hubiera dicho: "Sí; hice la cosa". Y quiso

²³ *Souvenirs*, p. 74-76.

²⁴ En otros pasajes de las cartas a Bouilhet, que también fueron víctimas de las tijeras de Conard.

que sonara lo más cerca posible del no. Sí, lo hice: no me dio ni frío ni calor; me he reído; eso es todo; no guardo del acontecimiento nada más que un recuerdo estético de un turbante blanco sobre un rostro lleno de costurones; en una palabra, no he vivido realmente esta aventura, ésta no se integra en mi vida, no ha pasado nada; pero, reflexionando después, temiendo que la negación, demasiado mal escondida, saltara a los ojos del Alter Ego, decide retomar sus fanfarronadas. Nada ocurrió, pero no tuve suerte: el tipo era demasiado feo; con otros, tal vez, experimentaré un placer desconocido: volveré sobre la cosa. Al releer el pasaje a esta luz, encontramos ésta, que es la verdadera respuesta de Flaubert: "No, todavía no; pero no temas; siempre pienso en la cosa y aprovecharé la primera ocasión". A mi modo de ver, tenemos la elección entre dos conjeturas, y solamente dos: o bien inventó todo, o bien, por escrúpulo de conciencia y sin el menor deseo de triunfar, hizo la tentativa, que terminó en un fracaso. Al punto que es posible preguntarse si no proclamó su deseo de experimentar "este modo de eyaculación" para disimularse lo que realmente lo atrae en los baños turcos: el deseo de irrealizarse, entre las manos de los bardajes, como homosexual pasivo.

Pero, por esta misma razón, surge claramente, si se relea el episodio del hammam de manera completa, que la homosexualidad de Gustave es ocasional: no es el hombre lo que busca, sino el dominio por el otro, que puede ser una dominadora. Después de todo, hay casas especializadas con mujeres que desempeñan el trabajo de los kellaks: semidesnudas, masajean o enjabonan al cliente que va a bañarse; activas y complacientes, se encargan de todo, pero nadie tiene derecho de tocarlas: está prohibido por la dirección. Ya que se trata de pasivización, estas jóvenes habilidosas harían igualmente bien lo que quiere Gustave. Más adelante volveremos a ocuparnos de sus relaciones femeninas. Pero, para volver a nuestro punto de partida, lo importante es que él no empiece por designar la valorización recreadora de su pasividad en tanto que es un hombre real, sino, por el contrario, en tanto que quiere ser mujer imaginaria. Lo cual significa que, en un comienzo, hace de su pasividad constituida el analogon de una feminidad secreta. ¿Qué busca después de Novembre o, mejor dicho, qué ha estado buscando (dado que el relato autobiográfico del primer narrador cuenta hechos que se remontan a la

infancia). Yo diría que su primera intención fue verse mujer en un espejo. ¿Es imposible? Sí y no: por cierto, él no puede, sin un truco, percibir una niña allí donde está el reflejo de un varón. Pero —las palabras: “para admirarme” nos ponen sobre la pista— le resulta posible, al precio de una doble irrealización, imaginar que él es otro que acaricia a una mujer verdadera —él— del otro lado del espejo. Sus manos son las de otro, descienden lentamente desde el pecho hasta las caderas de muslos redondos, mientras la mirada sigue allá el reflejo del movimiento de ellas en el reflejo de su cuerpo. Hay aquí dos analogas: sus manos, su imagen. De ésta él sólo capta la carne acariciada, descuidando detalles insignificantes, como su sexo o su pecho de hombre joven. No es posible, se dirá. Pues sí, lo es: en todo analogon se deja caer lo que incomoda: cuando una vieja actriz interpreta talentosamente un rol juvenil, el público se deja arrastrar, no se toman en cuenta las arrugas, se “ve” la belleza joven que ella representa; por cierto, la vejez no ha sido suprimida por ello, sino que queda como una especie de tristeza, como un “¡no es nada más que eso!”, desilusión secreta, que provoca, en ese instante, no la actriz en ese papel, sino la belleza en general. Es así que la masculinidad del pequeño Gustave colorea el objeto apuntado, a través del reflejo, con un cierto hermafroditismo. Del mismo modo, para conferirse las manos de otro, es menester que se ponga en estado de distracción respecto de las “sensaciones dobles” y las informaciones kinestésicas que le señalan que es él quien se acaricia. Todo esto, sin embargo, permanece en lo imaginario, a la vez como imposibilidad superada de ser otro y como interpretación perfecta del otro y de sí mismo.²⁵ Pero estas dos resistencias

²⁵ Gustave es un niño hermoso: se lo dicen. Esta reputación lo incita a llevar irrealmente esta belleza al extremo. Se hace mujer —a pesar de que tendría horror de ser afeminado— porque la mujer es el objeto de arte perfecto, el deseable absoluto y el vínculo de la turbación carnal, del goce. Y, de hecho, su cuerpo muy joven no carece de cualidades que pueden ayudar a la irrealización: por ejemplo, su piel es todavía suave, las manos de bruma que desliza sobre ella rozarán una seda que sólo pertenece al “sexo opuesto”. A partir de aquí, no importa que falten otros atributos; allí están, eminentemente; el niño no cometerá el error de ir a buscarlos allí donde su ausencia es demasiado manifiesta. Se los sugiere a partir del tierno contacto de su propia piel, como presencia implícita bajo sus dedos de todo el organismo femenino. Al sobarse las caderas, sus hermosos pechos de mujer se entregan en la indiferenciación de la presencia carnal, a condición

—la del reflejo y la de su cuerpo vivido— le sirven al acusarse recíprocamente de hacer fracasar la tentativa: si él fuera completamente otro, es una mujer lo que vería en el espejo; por lo tanto, ella está ahí, y para verla sólo basta irrealizarse un poco más; si el reflejo se dejara analizar hasta el extremo, Gustave sería otra distinta de las manos viriles que lo palpan, sería finalmente allí el objeto absoluto que sus caricias aquí recuperan, interiorizándolas como carne turbada. Un pasaje incesante y rápido de una insuficiencia a la otra le permitirá concebir la plenitud de la ilusión como accesible e incluso imaginarse, en breves instantes de tensión, que ésta ha sido alcanzada.

Si me detengo en estos juegos complicados —que terminan, sin ninguna duda, en la masturbación— es para indicar que no es necesario recurrir a la homosexualidad para caracterizar las conductas sexuales de Gustave; prefiero llamarlas perversas: con esta palabra, en efecto, entiendo designar cualquier actitud erótica que implica una irrealización elevada al cuadrado. Sin duda el onanismo está ligado siempre a lo imaginario: son escenas inventadas o reinventadas de acuerdo a sus fantasías, es decir, de acuerdo a los esquemas directores de su imaginación, lo que conmueve a un niño y lo llevan a la eyaculación. Pero si un homosexual joven imagina ser abrazado por un camarada —y si, por otra parte, no es perverso²⁶— la irrealización se efectúa a la primera potencia: este camarada ignora los deseos que ha inspirado y nada prueba que aceptaría satisfacerlos; en todo caso, está ausente; es él quien es apuntado por la conciencia que imagina. Pero en este caso, la satisfacción del deseo no reclama la irrealización del sujeto: el pequeño onanista se masturba soñando que sufre en su persona los abrazos del otro: es él, él y no otro, quien es agredido, dominado, acariciado. Es verdad que no se le da su parte a lo imaginario: como su cuerpo es acariciado irrealmente, su carne se irrealiza enteramente. No importa: por lo pronto no es necesario que se atribuya las manos de otros ni que des-

de no pensar demasiado en la cosa, de no formarse de ella una imagen explícita que se daría en seguida por lo que es, es decir, por una imagen mental y no por un atributo imaginario pero concreto del cuerpo palpado, en una palabra, por una ausencia y una abstracción.

²⁶ También puede decirse, por supuesto, que es la misma turbación que produce estas imágenes: el fenómeno es circular. Lo fundamental es que las fantasías son, como esquemas directores, la mediación entre la afectividad y la imaginación.

empeñe los dos roles; una imagen "mental" bastará; además, incluso irrealizado, entra tal como es en el mundo de las imágenes: con su altura, su piel, su sexo, sus deseos —pues desea realmente a su camarada— y sobre todo con su identidad. En Gustave la cosa es muy distinta: la irrealización se desliza hasta en el acto mismo; más que masturbarse, juega a ser masturbado. Para él, el deseo es, por lo pronto, masculino, es deseo de tomar; en la mujer viene después, como pasividad inducida, como encendimiento. Pero Gustave se fuerza por interpretar el apetito primero e inductor porque no lo siente: sería menester que él fuera agente sexual, agresor, que tuviera deseos de tomar, de transformar al otro en objeto. Lo cual es perfectamente contrario a su pasividad constituida. Puede ocurrir que los hombres jóvenes se conmuevan ante el reflejo de su propia desnudez; perversión provisoria: quieren poseer e intentan ver el propio cuerpo como si fuera el cuerpo de otro o, mejor dicho, de otra; es sólo el reflejo que irrealizan para dar una presa a sus deseos. Pero Gustave no tiene más deseo que el de ser sometido, reducido a la esclavitud para coincidir en el orgasmo con su ser objetivo. Por lo tanto, le hace falta irrealizarse a la segunda potencia: hace los gestos que corresponden a un deseo que no experimenta para suscitar la turbación en el hermoso cuerpo que no es; interpretando a la vez el abandono extático (¿a quién podría entregarse en la soledad de su cuarto?) y la agresividad viril, no alcanza la sombra de una turbación si no es interpretando el rol de una pareja. Para decirlo todo, no lo lograría si la turbación no estuviera dada de antemano: el niño está realmente dado como presa al otro y, con el despertar de sus sentidos, es llevado a sexualizar la primacía de lo exterior sobre la interioridad. Pero está constituido de tal modo que esta turbación misma debe irrealizarse: real y vivida, sirve de analogon al deseo pasivo que, según él, sólo pertenece a la mujer. Al fin de la comedia, sus manos terminan la obra y le procuran un orgasmo verdadero. Pero, ¿son realmente suyas? Después de todo, Gustave no es narcisista: no es la belleza de su cuerpo la que lo conmueve: es la turbación de su cuerpo la que reclama ser inducida por un deseo masculino. De tal modo que sus manos conservan, hasta en el espasmo final —seguido de un retorno decepcionante a la contingencia, a su sexo verdadero— una estructura de alteridad que transmiten al placer mismo. Todo

ocurre como si el niño, privado de caricias, intentara miserablemente encarnar a aquél que tendría el mandato de dárselas.

¿Aquél o aquélla? Es su madre quien, al explorar su cuerpo, se lo reveló cómo cuerpo explorado, son los cuidados maternos, eficaces y severos, los que lo constituyeron como carne palpada. Bajo la firme mano de la señora Flaubert conoció la turbación; sometido, deseaba que el trabajo de esas grandes manos culminara en caricias. Vanamente: ellas despertaban en él las zonas erógenas de la pasividad, lo daban vuelta una y otra vez, como más tarde las de los kellaks, le imponían posturas voluptuosas, pero, no bien había sido alimentado, lavado, estrujado, desaparecían, dejándolo con un malestar que no tenía los medios ni de comprender ni de expresar. Sin embargo, la tímida esposa de Achille-Cléophas no tenía nada de hombre: si el niño la había dotado de una masculinidad secreta fue en razón de su eficacia imperiosa y fría. Todo había ocurrido en la sombra: Caroline se convirtió para él en agente en la medida misma en que lo convertía en paciente; es así que tuvo la revelación de la pareja como indisoluble unidad y como frustración: su pasividad no podía vivirse sino como producto de una actividad permanente y, justamente, esta austera actividad se sustraía sin cesar inexplicablemente, convirtiendo al niño en una especie de mitad de andrógino amputado de su otra mitad: esto era consagrarlo para siempre a una vida sexual imaginaria; el niño buscó en el onanismo, y más tarde en los contactos amorosos, reconstituir la totalidad separada, es decir, volver a encontrar la androginia primitiva. Sin más resultado que el de convertirse en toda circunstancia —a veces macho, a veces hembra— en un andrógino a medias imaginario. Cuando desempeña el rol de mujer ante el espejo e invoca un compañero masculino no puede comprender que está reclamando en realidad ser poseído por su madre, provista para la circunstancia de un falo imaginario.

Lo sabe menos desde el momento en que, no bien pudo orientarse dentro de su familia, observando las relaciones de unos y otros, descubrió que la señora Flaubert, varón honorario, es la más sumisa de las vasallas: el padre ordena y ella se inclina, acepta, en actitud de adoración, el papel de correa de transmisión. Caída vertiginosa de la diosa-madre: ella también es pathos, como su hijo menor; no hay más que un

único agente, el pater familias. En lo que se refiere a la procreación, no sabemos cuándo ni cómo ni por quién fue esclarecido el muchacho. Pero me inclino a creer que las cosas se pusieron en su punto sin tardanzas: Achille-Cléophas, positivista y médico, no debía preocuparse por disimular a futuros médicos procesos que le parecían naturales, es decir, en última instancia, físico-químicos; además, estaban allí todos esos muertos desnudos sobre las mesas de mármol que, espiados por Gustave, le daban "una lección de cosas", muda y muy elocuente, sobre la diferencia de los sexos. El hecho es que se sintió trastornado cuando pudo imaginar que su mitad viril, en el curso de las cópulas nocturnas, se revelaba mujer y presa entre los brazos de su padre. Veremos más adelante la rabia que sentirá, en Trouville, cuando imagine los abrazos de Elisa y de Shlesinger: los celos no bastan para explicar sus transportes. Releyendo las *Mémoires*, veremos que empezó a amar a esta mujer cuando la sorprendió dándole de mamar a su hijo: es decir, en el ejercicio de sus funciones maternas; no creo que haya pensado entonces en poseer a esta madre suave y fuerte, con el labio ribeteado de un bozo oscuro y que estaba incluida, a sus ojos de catorce años, entre las personas mayores. Sin duda miró sus pechos —dice en *Novembre* que creyó desmayarse la primera vez que vio unos senos desnudos— pero ante todo sus manos; en Elisa la mitad hembra del andrógino reencontraba su mitad macho y es con el infante impotente que deseaba oscuramente identificarse. Cuando él llegó a pensar, poco tiempo después, en los placeres que ella le dispensaba a su marido, le hizo adoptar, en la imaginación, posturas ridículas e infamantes— o, por lo menos, que él juzgaba como tales;²⁷ era con el propósito de castigarla por su impostura, o por su traición; ella lo había engañado, la nueva diosa: no era nada más que un castrado que su amo poseía todas las noches; o bien la traicionaba: cuando Shlesinger entraba en ella, la mujer fuerte se abría al placer de dejarse desvirilizar y se convertía, en las manos de su marido, en la pasividad feliz que Gustave habría anhelado ser por y para ella; él sentía entonces una extraña despersonalización sexual, como si Elisa le hubiera robado su rol; su decepción sólo puede compararse con la de una mujer enamorada que descubre que el hombre amado es un conocido homosexual pasivo. Ese año,

²⁷ Lo dice explícitamente en las *Mémoires*. Volveremos sobre el punto.

en Trouville, algo resurgió desde un lejano pasado: él volvió a encontrar la exasperación y la amargura que lo habían invadido en otros tiempos, cuando adivinó lo que ocurría todas las noches en la gran cama matrimonial de los Flaubert. Aunque ya algunos de sus escritos, especialmente tres, inéditos hasta hace muy poco —Jean Bruneau los publicó por primera vez—²⁸ muestran que el niño se contaba una “novela familiar”, en el sentido que da Freud a estas palabras, que intentaba reconstruir el hecho escandaloso del coito para volverlo aceptable, satisfacer el rencor feroz que albergaba contra su madre y saciar imaginariamente sus deseos sexuales. Se trata de un argumento de pieza “histórica”: *Madame d'Ecouy*, de un proyecto de drama: *Deux amours, deux cercueils*, y de un cuento: *La grande dame et le joueur de vielle*. Se puede añadir también el otro cuento, *La fiancée et la tombe*. Jean Bruneau piensa que estos proyectos y relatos fueron escritos entre el 35 y el 36. Personalmente me inclino por fechar a todos en el año 35, en primer lugar por la extrema ingenuidad de la intriga y porque el estilo casi no permite situarlos después de *Le voyage en enfer*; luego, porque todos tratan el mismo tema que, en lo sucesivo, sólo reaparece episódicamente en sus obras. A partir de Mateo Falcone entramos en lo que podría llamarse “el ciclo paterno”: Gustave arregla cuentas con su padre y con su hermano mayor. Y los cuatro escritos citados merecerían constituir, más bien, el “ciclo materno”. El tema que hallamos en cada uno de ellos es el de la procreación, el del embarazo, el de las relaciones entre madre e hijo.

En primer lugar necesita, para que la idea de la copulación le sea soportable, estipular que se produjo sin el consentimiento de la señora Flaubert. En *La fiancée et la tombe* Annette, bella y casta novia de Paul, es violada por el duque Robert. Paul va al encuentro de Robert y lo tira a los fosos, pero “luego es apaleado por los guardias y ultimado a puñaladas fuera del castillo”. Este asesinato castigado sin demora recuerda el de François por García: Paul es reducido a la impotencia por los soldados y tendrá tiempo de saborear su muerte. Pero si el honor de Annette es vengado, la doncella no queda por ello menos mancillada y culpable: le pertenece al Diablo. En realidad Paul, condenado, la insta a que “si quiere unirse a él ha (de ir) a buscar la daga y la cabeza de Sir Robert, que aún está en los fosos”. Annette quiere obedecer, pero “ya ha-

²⁸ Cf. Jean Bruneau, op. cit., pp. 99-124, y passim.

hía mutilado el cuerpo con dos golpes de espada cuando el arma se le escapó de las manos. Pues es cobarde o, si se prefiere, no es lo bastante viril para desempeñar su papel de hombre hasta el fin. En ese instante el cadáver de Robert se reanima y "se pone a bailar en torno a ella, pues era Satanás detrás del rostro de Robert". El Diablo quiere seducirla; "ayudada por el Cielo", ella le resiste y él desaparece. Pero, ¡infierno y condenación! el espectro de Paul reaparece para maldecirla: ella muere de la impresión. Como vemos, el rencor del joven amante es tenaz: no le basta con haber ultimado al innoble individuo que abusó de su novia; ella no quedará purificada a sus ojos mientras ella misma no tome, virilizada, la espada (símbolo fálico y social de la masculinidad) para mutilar el cadáver y tomarle su daga (otro símbolo). La madre es culpable de haberse dejado violar: que recobre su virilidad castrando al hombre que la hizo mujer. Es esto lo que le exige el hijo maldito. Esta exigencia sobrevivirá, en la sombra; a la muerte del padre. En 1850 Gustave visita a la cortesana Kuchouk-Hanem y pasa la noche con ella. Ella se duerme y él queda despierto, sumido "en infinitas intensidades soñadoras"²⁹ y ésta es una de sus ensoñaciones: "...otra vez me quedé adormilado, con el dedo posado en su collar, como para retenerla en caso de que se despertara. Pensé en Judit y en Holofernes, acostados juntos. A las dos horas y tres cuartos, despertar lleno de ternura". Sin duda encontramos aquí el perverso deseo de ser dominado por una mujer. Pero hay más: este deseo va acompañado de temor; a él le parecería normal que la cortesana se vengara cortándole la cabeza, recobrando por esta decapitación no su virtud, sino su virilidad. Lo cual equivale a decir que toda mujer, para merecer su estima, debe ser una Judit y tratar a su macho como si fuera Holofernes. Lo que él exigía de su madre lo reclama ahora del sexo femenino en su totalidad. Vanamente, lo sabe: la cortesana humillada despierta "llena de ternura"; Caroline Flaubert es cada día más sumisa y su enamorado platónico, su hijo maldito, maldice a esta valquiria que ha gemido debajo de Sigfrido y que se niega a juntarse con las guerreras celestiales.

Es por esta razón que la madre humillada se convierte en la madre indigna en *Le joueur de vielle*, cuento que tiene el significativo subtítulo de "La madre y el ataúd". Esta vez se

²⁹ Dice en su *Journal de Voyage*, a propósito de la misma aventura: "intensidades nerviosas llenas de reminiscencias".

trata de un abandono: encontramos a la misma pareja joven del cuento precedente; ahora se llaman Ernest y Henriette. Suspiran: el destino los separa. Henriette de Harcant tiene que casarse con un duque. El joven enamorado está "atormetado por una tristeza profunda"; Gustave no deja de notar que "la joven señora, menos apenada, lo miraba con ternura y, sin embargo, (se le) escapaba de cuando en cuando un suspiro y lágrimas". Pues se casa con el doctor Flaubert, disfrazado de par de Francia, "uno de los capitalistas más importantes del reino". En una palabra, un matrimonio de conveniencia: es una puta que se vende. Conducta tanto más ignominiosa si se piensa que está encinta por obra de Ernest: siete meses después del casamiento tiene un hijo: creyeron que era un aborto...". Un aborto o, mejor dicho, un niño que pasa por serlo y que soportará las consecuencias de la indignidad materna; no hay duda, Gustave se presenta: aquí estoy con mi anomalía, víctima inocente de los caprichos del ambiente que me rodea. Pero esta vez se ha propuesto precisar que no era el hijo de Achille-Cléophas. No; no es el producto de esas infames acostadas en que una "niña" se libra a los apetitos de un notable; ni su vida —ni su carácter— dependen de ese varón rico y famoso, de intelecto positivo. A falta de no haber sido engendrado —este sería su deseo verdadero— mediante alguna partenogénesis, se atribuye un padre joven y doloroso, que se le parece. Helo aquí, justamente: Ernest, arruinado, toca la viola en los callejones cortados: "¡Oh, pobre hombre, que aire tan triste...!" No importa: es un "musicante", un funámbulo, la sal de la tierra. Y se acerca, con aire "de solicitante", a la mansión donde la gran dama vive con su par; su hijo, de dos años de edad —la voz de la sangre— va a arrojarle en sus brazos, y el funámbulo "lo abraza como si fuera un padre". Pero "la mamá" no reconoce a su antiguo amante: "se lo echa en medio de injurias, como un malandrín". Sobreviene "la gigantesca y formidable revolución del 89". Ernest recobra sus bienes, el par de Francia pierde los suyos y muere. "Su mujer, no teniendo ya ni marido ni amante, quiso poner su afecto en su hijo: fue a buscarlo a lo de la nodriza". ¿Es posible decir mejor que lo había descuidado en los tiempos dorados de su dicha conyugal y que había dado precedencia al animal feroz y peludo con quien compartía el lecho? ¡Demasiado tardel! "Un caballero había venido a solicitarlo y se lo había llevado". Funámbulo padre y

funámbulo hijo se reúnen finalmente. Tenemos castigada a la madre. No bastante: se va degradando poco a poco y, con ayuda del hambre, ingresa al burdel. Allí está desde hace mucho tiempo —a los cuarenta años es sin duda la matrona del establecimiento— cuando un buen día un joven de veinte años, su hijo, “buena factura, modales nobles, un rostro como para seducir a todas las mujeres” viene a lo suyo y —siempre la voz de la sangre— elige entre todas a su madre, se acuesta con ella y “después de haberle pagado, se va”. Ahora bien, Henriette “nunca había experimentado tanto placer antes con un hombre, nunca los besos habían sido tan suaves, las palabras tiernas tan dulces y tan bien elegidas”. Es decir, Gustave triunfa: se venga de su pretendido padre, Achille-Cléophas, muerto, acostándose con su viuda; de su madre, que lo olvidó en su infancia, obligándola a gozar como hasta entonces no había gozado y, ya que le había negado el amor materno, enloqueciéndola de un amor incestuoso. Y, sobre todo, se venga de todos los hombres, esos soldadotes, encendiendo con sus caricias de doncella los sentidos de la puta que ha elegido: suavidad, dulzura, ternura, algo nuevo para la experta horizontal y muy distinto de las violaciones con tarifa que debe soportar cada día. Imaginamos a la cuarentona inclinada sobre el joven cuerpo de su hijo, afanándose, entusiasmada, por darle el placer que veinte años antes le había negado. Este exquisito reencuentro no es propicio ni al uno ni al otro: al salir del burdel, Gustave se hace dar de puñaladas por unos maleantes. La señora Flaubert corre junto al cadáver, “lo mira atentamente, un largo rato” y reconoce en él a su hijo. Pierde la razón y, dos días después, se hace aplastar bajo las ruedas “del carro fúnebre que lo lleva a su última morada”.

El tema incestuoso vuelve a ser tomado en Madame d'Ecouy: el modo de tratarlo es más torpe; no es nada más que un equívoco. Pero el argumento desnudo no es, por ello, menos revelador. La señora d'Ecouy, viuda de gran belleza, espera a su amante, el señor de Bonnechose, quien “comparte el lecho nupcial tendido de negro”. Esta vez la mujer no es violada ni comprada: se entrega. Pero, por esta misma razón, es un crimen: como lo muestran suficientemente las palabras “nupcial” y “tendido de negro”: los amantes se revuelcan en el estupro sobre la cama de un muerto. Serán castigados; esa noche se dan cita en un cenador del parque; por desgracia, es también allí que Arthur, el hijo de la viu-

da, está esperando a Marie, la criada. "Entrevé una forma blanca que tiembla en el cenador y se acerca. Una voz, muy bajo, le dice: ¿Eres tú? Estas palabras son suaves. El dice sí y avanza bajo el emparrado. Ocurre lo irreparable. A todo esto, llega el duque de Bonnechose por una puerta secreta. Arthur le sale al encuentro: "¿Quién eres? —El amante de tu madre—. ¡Mientes, infame!", y lo mata. En ese instante se oye un grito que surge de la glorieta, del lado opuesto, y acude una mujer, leve y enloquecida, vestida de blanco: "¡Es tu Marie! —¡Oh, infierno! exclama el desdichado joven, ¡estoy maldito!" Esta vez el hijo, después de haberse acostado con su madre, mata al amante delante de ella. Ninguno de estos actos está motivado: tan sólo el azar lo ha decidido. Pero la ausencia de motivos ilustra mejor el aspecto fantasmático y onírico de la invención: Gustave sólo se ha preocupado de una cosa: acostarse, inocente, con su madre culpable, y matar a su padre por piedad filial ("¡Mientes, infame!": el buen hijo no cree a Monsieur de Bonnechose y venga a su madre ultrajada, es decir, mata al amante que acaba de reemplazar). Cuando el asunto queda terminado, la moral retoma sus derechos y el hijo menor de los Flaubert exclama, como de costumbre, que está maldito.

En *Deux amours, deux cercueils*³⁰ no hay incesto, sino más bien la inflexible degradación de una mujer culpable de haber querido a su marido: "unión tibbia de parte del marido, viva y calurosa de parte de Louise". La desdichada tiene una rival "que le roba todo poco a poco". Su marido "ya no la lleva a ver gente". Todos los días "Amalia, cortesana arrivista y envidiosa de Louise, le pone arsénico en la leche". La esposa martirizada muere. Ernest, enamorado platónico, mata al marido criminal, diciendo: "Tu eres el asesino. Yo soy el verdugo". El relato de este derrumbe no puede dejar de ser cotejado con un sueño que Flaubert dice³¹ haber tenido poco tiempo después de su entrada al colegio. "Era un campo verde, a lo largo de un río.

Yo estaba con mi madre, que marchaba junto a la orilla. Cayó. Vi la espuma que se formaba, los círculos agrandarse y desaparecer súbitamente. El agua volvió a tomar su curso y después solo oí el ruido del agua... De repente mi madre me llamó: ¡Socorro!, ¡socorro!... ¡Pobre hijo mío! ¡Socorro!... Me eché boca abajo sobre la hierba, para mirar; no vi nada, pero los

³⁰ Dos amores, dos ataúdes.

³¹ *Mémoires d'un fou*, IV.

gritos continuaban. Una fuerza invencible me pegaba a la tierra, y oía los gritos: ¡Me ahogo, me ahogo, socorro! El agua fluía, fluía límpida, y esta voz que yo escuchaba desde el fondo del río me sumía en la desesperación y en la cólera. Gustave y la señora Flaubert avanzan por un camino verde y florido: forman una pareja y es la felicidad: no por mucho tiempo; el pobre muchacho asiste a la Caída³² de la señora Flaubert: ésta cae al río, se hunde, desaparece, es tragada. El agua, agitada un instante, retoma su curso y "fluye, fluye, límpida. En otras palabras, es transparente, pero Gustave puede examinarla todo lo que quiera con la mirada: no ve nada: su madre se ha vuelto río; estaba de pie a su lado y ahora está debajo de él, chata y tendida. La Caída representa aquí, a la vez, su traición (abandona a su hijo y su autoridad materna para fundirse en la docilidad líquida), la revelación brutal de su impostura y su castigo. El hecho es que, desaparecida, tragada, no está muerta y no termina de morir, de verse morir, su voz sigue resonando: me ahogo. Y es esto lo que siente Gustave: ella se ahoga en su sumisión incondicional, en sus mil ocupaciones domésticas, en sus innumerables preocupaciones, que el escrúpulo y la culpabilidad llevan hasta la angustia; se pierde, no es más la mujer fuerte de su primera infancia. Al mismo tiempo, se ofrece el placer sádico de volverla consciente de ello: la madre se sabe culpable y desdichada; reconoce su importancia y ¡oh, maravilla! implora el socorro de su hijo; sólo él puede comprender su desgracia; sólo él puede acudir en su ayuda. Todo el sueño está hecho para satisfacer irrealmente este deseo: ver a esta falsa Pente-silea tropezar y caer a sus pies, reconociendo su falta ("Me ahogo") pidiéndole perdón y el socorro de su brazo. Y negarle ese socorro, contestarle: ¿de dónde habría de sacar yo la fuerza para socorrerte? Soy tal como me hiciste: inerte y paralizado. ¿Qué puede hacer él, en efecto? Nada más que sumergirse, cuando llegue el momento, para extraer del río el cuerpo de su madre.³³ Y esto es llegar a ser agente y macho: y de esto es él, justamente, incapaz para siempre. "Boca abajo, sobre la hierba, una fuerza invencible me pegaba a la tierra". La fuerza de la inercia. La señora Flaubert es castigada en donde pecó: se hunde reclamando la protección de un hijo que

³² Caer: el sentido es claro: "¡Oh, no insultéis nunca a una mujer que cae!"

³³ Gustave nadaba bien: lo sabemos.

no supo ni proteger (como hubiera hecho la diosa-madre que ella pretendía ser) ni formar para que pudiera protegerla un día. La pasividad de Gustave es la falta y el castigo de Caroline. La satisfacción es completa cuando el hijo condena a muerte a su madre. Pues en el sueño la ha condenado, esto no es dudoso, como condenó o condenará a todos los otros miembros de su familia, inclusive su hermana.³⁴ Es el desquite de la inercia, la venganza del resentimiento.

He insistido sobre estos diferentes temas "maternos" para mostrar la problemática sexual del muchacho: él comprende oscuramente que su madre no es más la mitad activa del andrógino del cual es él la mitad pasiva. Lo ha sido, sin embargo, ilusoriamente: al marcar su impronta sobre él, lo condenó para siempre a tener tan sólo una vida sexual imaginaria. Mujer irreal entre manos de hombres, él será un macho irreal en su comercio con las mujeres. En el primer caso, por otra parte, las cosas van aún más lejos: Gustave no se acepta como homosexual, con razón, puesto que su pasividad exige ser re-constituida por los abrazos de una diosa-madre; de tal modo, cuando solicita gemir debajo de un hombre, se esfuerza por convencerse ante el espejo que tiene otro sexo; y cuando su carne palpita realmente por las caricias de los hombres, como en los baños turcos, es menester que la finalidad apuntada sea explícitamente no sexual (inmersión cuidados higiénicos, masajes "por la salud"); sin embargo, si debe confesarse la naturaleza de la turbación que lo invade, la convierte en el analogon del deseo no sentido de poseer a un adolescente: pues la pederastia (en el sentido propio de la palabra) le parece de algún modo la parte noble de la homosexualidad; se posee; el bardaje, con su lisa piel, es el simple ersatz de una mujer: como dice Genet, el macho que somete sexualmente a otro macho se toma por un supermacho; esta super-masculinidad, Gustave accede a atribuírsela en lo imaginario, cuando en realidad se extasía bajo la actividad diligente de los kellaks: pues solamente puede imaginarse mujer en la soledad; en el hammam este gran cuerpo palpado, el suyo propio, no puede dejar de ser un cuerpo masculino.

Con las mujeres es menester, por cierto, desempeñar el papel de la virilidad. Y, por esta razón, ellas no lo tientan. Las que contaron en su vida fueron casi siempre madres (Elisa, Louise Colet, la señora Brainne), mayores que él (Louise Colet y Elisa

³⁴ La dernière heure, enero del 36 (acaba de cumplir quince años).

habían nacido, una y otra, en 1810: once años de diferencia), emprendedoras y agresivas (Eulalie Foucault —volveremos sobre el punto— lo poseyó. En cierto modo, fue también éste el caso de Louise Colet; si el amor de Frédéric y de la señora Arnoux, —encarnación de Elisa— no culmina, es porque la señora Arnoux es pasiva. De todos modos es ella, finalmente, quien viene a ofrecerse. Frédéric “la amaba tanto que la dejó partir”). Si se siente deseado por estas enérgicas matronas y si puede imaginarse que es la presa de ellas, su emoción se traduce a través de una erección que no tiene nada de “viril”, puesto que el órgano sexual, lejos de darse como instrumento de la penetración, se le aparece como una pasividad activa que se tiende hacia las caricias del otro (felación, masturbación). Pues Gustave toma esta expansión carnal (semejante a la de los pezones que se ofrecen a las caricias en una mujer turbada) por el analogon de un falo-espada hecho para abrirse paso y penetrar. La intención irrealizadora, aunque no formulada, no es menos deliberada: saca provecho de la expresión de una turbación pasiva para adoptar el rol del macho, hacer los gestos de la posesión, en una palabra, responder a las exigencias de la mujer, entendiendo que ésta debe retomar luego su papel dominante. Durante el coito la irrealización se acrecienta, pues intenta identificarse con la mujer que posee, robarle las sensaciones que ella parece sentir: esta carne derribada, conmocionada, que es él es el reflejo que ha contemplado en el espejo, es su objetividad para el otro. Después del orgasmo recae, desarmado: ahora le toca a él recibir las caricias. El acto no ha sido nada más que el medio de obtenerlas.

Louise Colet es, sin ninguna duda, la mujer que más quiso. Habla de ella a los Goncourt, seis años después de la ruptura, “sin amargura ni resentimiento”. Los dos hermanos anotan en su *Diario* que “esta mujer, al parecer, lo embriagó con su amor furioso y dramatizado de emociones, sensaciones, sacudimientos”.³⁵ Son menos felices cuando escriben: “Hay una grosería de naturaleza en Flaubert que se complace en estas mujeres terribles de sentidos y de excesos del alma, que desgastan el amor a fuerza de transportes, de cóleras, de embriagueces brutales o espirituales.”³⁶ Es verdad que a él sólo le gustaban las “mujeres terribles”, pero su grosería de alma era

³⁵ *Journal*, t. V de la Edition de Monaco, año 1862, pp. 58 y 59.

³⁶ *Ibid.*, loc. cit.

teatro. Louise era violenta, vindicativa, celosa: hubo un día en que dio un bastonazo bastante fuerte sobre las espaldas del pobre Alphonse Karr. Hablaba de su sexualidad como un hombre: "Una frase de Louise Colet. Le decía a un amigo de un estudiante de medicina que era su amante en ese momento: "¿Qué se ha hecho de su amigo? Hace quince días que no lo veo... Y a mi edad y con mi temperamento... ¿le parece que es higiénico?..."³⁷ La "frase" ha sido transmitida por Gustave, como lo indica el contexto, y se puede creer que él sabía lo que decía: cuando iba, cada vez más espaciadamente, a París o a Mantes, la larga castidad que le había impuesto a su amante debía enloquecerla: ella se precipitaba sobre él, ¡lo violaba! Era la realización de su sueño. Louise iba aún más lejos: lo seguía o lo hacía seguir e irrumpía, dispuesta a dar de latigazos a su rival, en el salón particular en donde cenaba, entre hombres solos, con Louis y Maxime. Sobre todo, le pegaba: "Después de la cena hubo una pelea grosera entre Gautier y Flaubert. El primero hizo alarde de una vanidad monstruosa, brutal y renuñante por haber pegado a las mujeres; el otro se manifestó orgulloso de haber sido golpeado por ellas, sintiendo siempre el deseo enorme de matarlas y haber oído como terminó diciendo a propósito de Mme. Colet, crujir el banquillo de los acusados bajo su peso."³⁸ Sin ninguna duda, hay una buena parte de verdad en la iactancia de Gustave, puesto que, siete años antes, usaba esta misma fórmula al hablar de Louise a los Goncourt: "También él la quiso con furor. Un día estuvo a punto de matarla: Sentí crujir debajo de mí el banquillo de los acusados."³⁹ Nada puede describir mejor su sexualidad: este gigante, con un solo gesto de sus grandes brazos hubiera podido, suavemente, sin hacerle ningún daño y sin humillarla, mantener a Louise a distancia. Prefiere dejarse pegar, emparedado en su pasividad hasta el masoquismo, mientras que, en el fondo de su corazón, un macho imaginario murmura: "La voy a matar". Y finge ser presa de un vértigo homicida. Es, dramatizado por las necesidades de la causa, el movimiento mismo de su sexualidad.⁴⁰

³⁷ Ibid., t. XV, 1875-1878, p. 129.

³⁸ Ibid., t. VIII, año 1869, p. 167.

³⁹ Journal, t. V, p. 59.

⁴⁰ Encontramos el mismo testimonio, apenas diferente, citado por Frank: "Esta mujer es rara. Ella siempre fue infiel y es ella quien es celosa. Ultimamente vino a hacerme reproches hasta mi casa. En la

La amaba con furor, admitamos. Pero de lejos. A decir verdad, lo que lo atraía en ella era también lo que lo repelía. Un día le escribió: "En realidad la naturaleza se equivocó al hacerte mujer: tu estás del lado de los machos."⁴¹ Y hacia el fin de su tormentosa relación: "Siempre intenté (pero me parece que he fracasado) hacer de tí un sublime hermafrodita. Quiero que seas hombre hasta el vientre; más abajo me cargas y me turbas y me abrumas con el elemento hembra."⁴²

Por cierto, él concibe aquí la virilidad que anhela dar a Louise como un movimiento hacia lo espiritual: "Habríamos planeado por encima de nosotros mismos."⁴³ Pero los términos utilizados son intencionalmente sexuales: hombre hasta la cintura, —energía masculina, actividad— mujer más abajo. ¿No sería Gustave un hermafrodita complementario, una mujer con sexo de hombre? El andrógino, hendido en dos por no haber podido recobrar su identidad perdida, sueña con una pareja de hermafroditas provistos, cada uno, de un sexo real y de un sexo imaginario. Pero lo que llama la atención es que Louise le haya parecido estar, por lo pronto, del "lado de los machos": cuando pretende haber intentado cambiarla, vemos bien que no ha pensado en despojarla de la masculinidad, sino en sublimar la feminidad: "La Idea, es a través de ella que nos amamos, cuando se vive para ella". En realidad, había soñado con ella de antemano, cuando anhelaba, en su adolescencia, "ser amado con un amor devorador, que dé miedo" o cuando soñaba con una querida "ser satánico... que tiene esclavos... y está instalada en tronos". La describió con el nombre de Mazza, la insaciable, que muerde a su amante hasta sacarle sangre y cada día inventa nuevas voluptuosidades. Lo más sorprendente es que él se encarnó a la vez en ésta cuando manos de hombres despertaron esta carne dormida y en su cobarde amante que, cuando ella llega a ser el sujeto de la pareja, con sus exigencias frenéticas, es fascinado por este brío y luego, aterrorizado, huye. Ernest pone el océano entre él y la imperiosa Mazza; Gustave se contenta con un centenar de kilómetros. Además, él vuelve. No por mucho tiempo, no con frecuencia, pero, des-

chimenea ardía un leño. Yo miraba el leño y me preguntaba si no lo iba a agarrar para romperle la cabeza y echarle los carbones encima." Bibl. Nat., N.A.F., 23, 827.

⁴¹ Correspondance, t. III, p. 328.

⁴² Ibid., t. IV, p. 58.

⁴³ Ibid.

pués de todo, la relación dura ocho años.⁴⁴ Pues admira la energía de la Musa y anhela estremecerse bajo el yugo de ella cuando hacen el amor. Una frase significativa se le escapa en una carta: es durante un período de relativa calma; él se felicita de esta bonanza y quiere creer que será eterna: ya ves, dice, "si me hubiera dejado dominar" hace ya mucho tiempo que nuestra relación se habría roto. Dudo que Louise haya querido dominarlo. Quería tenerlo: eso es todo. Pero Gustave siempre vio en esta exigencia, en suma perfectamente legítima, una voluntad de esclavizar. Es por esto que siempre está atento a mantener la distancia. Pues este dominio que le gusta sentir en rápidos momentos vertiginosos le inspira terror si cree que puede extenderse toda la vida. Rouen es el refugio. Su madre lo protege allí contra la imperiosa matrona: gracias a ella puede impunemente en París, en Mantel, una vez cada seis meses, abandonarse a la turbulencia de su amante sin temor de verse encadenado para siempre. Louise siente esto tan bien que, a su vez, es fascinada por la señora Flaubert y reclama incesantemente ser presentada a ella. Gustave se niega a ponerlas frente a frente, con un significativo empecinamiento: "Tu persistencia en este punto me parece extraña."⁴⁵ No más extraña que la suya propia. "No me gusta esta confusión, esta alianza de dos sentimientos de fuente diferente".⁴⁶ "Es un tic: tu quieres establecer entre dos afectos de naturaleza diferente una relación cuyo sentido no veo y menos aún veo su utilidad".⁴⁷

Sin duda los "afectos" que tienen por él Louise y la señora Flaubert son, si no de fuentes, por lo menos de "naturalezas" diferentes, pero, si nos mantenemos en este grado de racionalización, se podría decirle que, precisamente por esta razón, no hay mucho riesgo en "aliarlos" y que no es posible "confundirlos". Louise no se deja engañar: está celosa y presiente que la confusión, si es que la hay, existe tan sólo en los sentimientos de Flaubert. Para ser más justos, habría que decir que la confusión existió. No importa, algo ha quedado, rencor, resquemor; es lo que quiere decir la Musa cuando, muy injustamente, "le echa en cara las faldas de su madre". Es precisamente por esto que Louise no descansará hasta no haber visto a la otra "querida"; es por esto también que

⁴⁴ Con tres años de separación (48-51).

⁴⁵ *Correspondance*, t. IV, p. 7.

⁴⁶ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁷ *Ibid.*, t. III, p. 336.

perderá definitivamente a Gustave poco después de la confrontación: "Una vez fue a casa de él a armarle una escena delante de la madre, a quien ella retuvo durante la explicación, a la madre, que siempre guardó, como una herida hecha a su sexo, el recuerdo de la dureza de su hijo con su amante. "Es el único punto negro entre mi madre y yo", dice Flaubert⁴⁸ "Una herida hecha a su sexo": la interpretación puede prescindir de comentarios.

Para contar la relación de Léon y Emma, Gustave habrá de inspirarse en su viejo sueño y en estos recuerdos. Desde este punto de vista los pasajes que suprimió en el manuscrito definitivo y que Gabrielle Leleu ha publicado son los más significativos: "Se acercaba a ella emocionado, bello, con su cabellera rubia, con todo el candor de su deseo, con una timidez de virgen y la seriedad de un sacerdote: Emma lo saboreaba⁴⁹ egoístamente, de un modo discreto, absorto, profundo, sabía bien que era valioso y no quería perder nada de él; hasta llegaba a veces a precipitarse sobre su mejilla para recibir, antes de la caída, las lágrimas brillantes que temblaban en su mirada... Esto era más parecido a la pasión de un hombre por su querida que a la de una mujer por su amante. Ella era activa y dominadora aunque coqueta. Ella lo dirigía, lo excitaba con todos los artificios voluntarios o irreflexivos de su adiestramiento personal... ¿Acaso no se le ocurrió la fantasía de pedirle versos?... (El no llegó siquiera a la rima del segundo) y después confesó francamente su incapacidad, guardándole rencor por esta pequeña humillación. Pero no duró mucho, pues él no tenía más voluntad que la de ella. Se cortó las patillas porque ella prefería los bigotes e incluso le contaba escrupulosamente todos sus actos, hora tras hora. El entreveía a lo lejos una especie de vagos precipicios y Emma empezaba casi a asustarlo, aunque cada vez la encontraba más irresistible. ¿Dónde habría aprendido ese arte de infundir alma a la carne y hechizarlo con lujurias que la devoraban? Un día, mientras le acariciaba el corsé, se pinchó el dedo en un alfiler, y ella se lo metió en la boca para

⁴⁸ Journal de los Goncourt, t. V, año 62, p. 58.

⁴⁹ El sujeto de la primera proposición es ambiguo: en principio designa el amor de Léon. Pero muy pronto nos enteramos que se refiere también al mismo Léon: una metáfora flaubertiana— son extremas, continuadas, dan a lo abstracto una figura concreta— puede presentar un sentimiento "acercándose a Emma con una timidez de virgen", etc.; en rigor, se puede mostrar al amor "con cabellera rubia",

chuparle la sangre...⁵⁰ El se sublevaba contra esta postración de su conciencia y desvanecimiento de su personalidad. Le guardaba rencor a Emma por sus tiranías, sus injusticias perpetuas, su dominio. Pero, ¿cómo defenderse de esta criatura?... Ella lo acaparaba por todos los sentidos; lo hechizaba; él era su cosa, su nombre, su propiedad. Era más que un amor, que una pasión, que un hábito: esta mujer, para él, era un vicio." Pero en el texto publicado encontramos también preciosas indicaciones. Acabamos de ver que Emma quiere a su amante como si éste fuera su querida. En el manuscrito definitivo es Léon quien se siente mujer: "El no discutía sus ideas; aceptaba todos los gustos de ella: se convertía en su querida, lo era más que ella la suya. Ella daba... besos que le arrebatában el alma." (Variante: "(Ella) pronunciaba palabras tiernas que le encendían la carne con besos devoradores, que le arrebatában el alma. ¿Dónde había aprendido aquella corrupción casi inmaterial a fuerza de ser profunda y disimulada?"). La relación de la amante viril con la madre es subrayada varias veces: "Ella lo llamaba chiquito: 'Chiquito, ¿me

puesto que hay otra variante que habla de "pasión rubia". Pero se admitiría difícilmente que la Bovary pueda lanzarse sobre su mejilla para beber sus lágrimas. De tal modo que esta curiosa anfibología —sin duda intencional— permite a Gustave mantener a su lector en la incertidumbre: ¿Emma saborea el amor de Léon o lo saborea al mismo Léon? En la misma frase (era valioso) se aplica al afecto (Léon no es valioso) y al hombre (las mejillas, las lágrimas, la mirada son de él). Saborear un sentimiento: idea recibida que nada enseña. Saborear el hombre: esto ya es mejor. El amor devora; besar es comer— Hegel fue el primero en decirlo. Pero la mujer devoradora que traga a su amante, que bebe sus lágrimas y su sangre (Mazza, ya, se comía a un Ernest azorado) se convierte de repente en el hombre de acuerdo a la concepción de la pareja que prevalece en toda sociedad en donde la mujer pertenece al segundo sexo. Es doña Prouhèze que dice desolada, después de haber renunciado a Rodrigue: "Nunca conocerá el sabor que tengo." Así es que, para Gustave, el canibalismo es la culminación de la "posesión sexual"; —no es una casualidad que haya reprochado— injustamente —a Sade el haber olvidado la antropofagia— y es la mujer, mantis religiosa la que come, y el hombre el comido.

⁵⁰ Símbolo de la posesión y de su sucedáneo, la fellatio. Pero, como vemos, la imagen está invertida: al tomar el dedo de Leon y "meterlo en la boca" es Emma quien posee a su amante: él no entra en ella; es ella quien lo aspira con su boca-ventosa (por otra parte, es contra ella que él se despelleja: esta rosa tiene espinas, y quien la acaricia llega a saberlo a sus propias costas. Lo cual deja entender que los tímidos besos de Léon, lejos de "poner el alma en la carne" de Emma, no tienen más efecto que el de desencadenar en ella el deseo masculino de agresión dominadora. Léon puede ser fácilmente totalizado por esta rubiura sin partes, su carne. Emma no: el que se frota contra ella se pincha).

quieres?'. "Ella se informaba como una madre virtuosa sobre las compañías de él y le decía: 'No los veas, no salgas, piensa sólo en nosotros: ámame'. Sobre todo hubiera querido vigilar su vida y le vino la idea de hacerlo seguir por las calles",⁵¹ Por otra parte, es con la madre con quien habrá pronto de chocar...; alguien había enviado a la madre (de Léon) un anónimo para prevenirla en el sentido que el joven se estaba perdiendo con una mujer casada, y la buena señora... escribió al magistrado Dubocage, su patrón (que) lo retuvo durante tres cuartos de hora, intentando hacerle ver el abismo que se abría." Como vemos, todos los temas están aquí.⁵² Incluso el del espejo: "Ella se desnudaba brutalmente, arrancando el moñito de su corsé, que silbaba alrededor de sus caderas... Hacía caer con un único gesto toda su ropa (texto publicado) que le rodeaba los talones como un amasijo de nubes de donde emergía. Entonces se enviaba a sí misma, en el espejo, una sonrisa de embriaguez, tendiendo los brazos (inérito) y pálida, sin hablar, seria, se avalanzaba sobre el pecho de él con un largo estremecimiento (texto)." Vemos sin dificultad por qué Flaubert suprimió la guiñada al espejo: Emma es andrógina: entre las manos de Rodolphe —macho "de veras", es decir, hueco como los tipos de Genet— Emma se abandona: es el momento del espejo; desnuda, contempla su cuerpo deseado, intenta verlo con los ojos del cazador del cual es ella la presa. En ese instante Flaubert se desliza dentro de ella para admirarse y soñar con el futuro abandono. Cuando va a hacer el amor con Léon, es ella el cazador. Y no es el momento, cuando se desnuda brutalmente, como un hombre, de ir a buscar en el espejo el objeto de deseo que ella fue para su primer amante. Incluso si esa sonrisa fuera triunfal⁵³ —se nos dice que es una sonrisa de embriaguez—

⁵¹ Ya me referí antes a que Louise espiaba o hacía espiar a Gustave. A Emma también se le ocurre pero, más orgullosa que la Musa, se niega a rebajarse. De todos modos, tiene la conducta de una madre abusadora que quiere poseer todo lo de su hijo, inclusive su vida, es decir, todo lo que siente, piensa y hace cuando ella no está a su lado. Retotaliza lo vívido del otro, lo convierte en otra manifestación pasiva de la carne y, a la vez, se introduce en él para dirigirlo: "No los veas, no salgas...". Aquí la tenemos instalada en Léon en forma de imperativos; mediante ella se afirma la primacía de la exterioridad y la alteridad.

⁵² He subrayado las palabras y las frases que introducen los motivos ya indicados en las obras de juventud o en las cartas a Louise.

⁵³ Habría que entender entonces que Emma pasa revista a sus "encantos" como instrumentos de su empresa de fascinación: es gracias a ellos que retiene cautiva a su joven presa.

no sería apropiada en el animal carnicero que descubre su presa y va a lanzarse sobre ella. En realidad estoy hablando aquí de la construcción literaria y no de la realidad: nada impediría a una Emma real, tomada entre su turbación carnal y su agresividad, mirarse en el espejo, puesto que es activa por tener que suscitar y dirigir en su amante el deseo de poseerla: Gustave está muy consciente de ello, puesto que ha sido presa y que caricias activas lo transformaron deliberadamente en cazador. Pero ha temido que literariamente el contraste sutilmente observado entre la brutalidad del gesto y el feliz abandono ante el reflejo promisorio esté demasiado acusado y desconcierte al lector. Nada puede informarnos mejor, sin embargo, sobre el carácter complejo de Emma y los sueños y las experiencias de Gustave. El es a la vez, en esta escena, el hombre que se desnuda, la mujer-vampiro que "se admira" después "de haber sido desnudada"⁵⁴ (pues la brutalidad del desnudarse puede también ser vivida —irrealmente— como ser desnudado por otro) y la joven víctima, ya desnuda, que espera pasivamente las caricias.

Lo que llama sobre todo la atención es que los dos amantes tiene conciencia tanto el uno como el otro, de la perversidad de sus juegos. Léon se pregunta de donde viene "la experiencia" de Emma; siente en ella una "corrupción casi inmaterial"; estas palabras sólo pueden tener un sentido: la perversidad no está en las prácticas; aun en el caso de limitarse a hacer el amor únicamente "a la missionnaire" esta corrupción seguiría siendo impalpable, irrealizable, inquietante— vagamente prometedor de una catástrofe o de un crimen. Pues reside para ellos —es decir, para Flaubert— en la interversión de los papeles; en una palabra, en la importancia creciente de lo imaginario. Lo que Léon busca en Emma es la satisfacción de lo que ha llegado a ser su vicio: el deseo de soñarse mujer por obra de las caricias de una mujer. Emma también se inquieta: a través del personaje que representa, que no puede dejar de representar, se diría que presiente el peligro real de cambiar verdaderamente de sexo: "...ahora sufría o se deleitaba con sensaciones que en otros tiempos la hubieran rozado apenas. Tenía extrañezas en el carácter y depravaciones del gusto, como las mujeres embarazadas. Le gustaban los platos fuertemente salados, la masa cruda y el olor acre del cuerno quemado." Añade: "Estos singulares deseos que

⁵⁴ Cf. Novembre - ya citado: "me pondré desnuda".

se designan con el nombre de antojos de mujeres embarazadas, como si fuera necesario suponer la voluntad de un ser interior para explicar su poder.” Dicho de otro modo: estos deseos se imponen a la mujer como deseos otros, deseos de otro en ella. Emma le toma el gusto a las sensaciones violentas, tiene miedo de que el otro en ella, ese personaje que ella no puede dejar de representar, empiece a imponerle su ser. En realidad todo es vivido en una tensión insostenible y hay algo falso y “lúgubre” en sus relaciones. “Sin embargo, había en esa frente cubierta de gotas frías, en esos labios balbuciantes, en esas pupilas extraviadas, en el abrazo de sus miembros algo extremo, vago y lúgubre y Léon tenía la impresión de que se deslizaba entre ellos, inutilmente, como para separarlos.” De tal modo la pareja Emma-Léon, doble hermafroditismo, reproduce el deseo fundamental del niño Gustave y su inquietud ante la irrealidad básica de su ser o, si se quiere, ante la imposibilidad de hacer coincidir en el goce sexual al sujeto vago y huidizo que él es para sí con el objeto neto y preciso, pero fuera de alcance, que él es para otro.

Flaubert tendrá otras amantes, las “théâtreuses” *, la Person, la gorda Lagier, que le dice en público: “Tú eres la escupidera de mi corazón”. Pero con ellas el amor era demasiado real, demasiado preciso. Prefiere las prostitutas: con estas uno está solo, puesto que se les paga; le gusta en ellas esa docilidad sin calor, como de enfermeras, que tienen: lo rozan con sus hermosas carnes tiernas y se afanan, incansables, sobre su cuerpo inmóvil. Los ciudadanos maternos lo condenaron a las cóleras blancas y a las complacencias de las bocas mercenarias. Cuando no está obligado a irrealizarse como agente sexual por las exigencias perentorias de una amante, se pone en erección por imaginación. Hacia los doce años, nos cuenta, anhelaba llegar a conocer el amor “devorador” —la palabra ya está en *Novembre*, quince años antes de *Madame Bovary*— de una actriz; en el teatro se exaltaba cuando ésta trabajaba: “tendía los brazos, gritaba, lloraba, lanzaba relámpagos, invocaba algo con un amor inalcanzable y, cuando retomaba el motivo, me parecía que me arrancaba el corazón con el sonido de su voz, para mezclarlo a sí misma en una vibración amorosa... Le arrojaban flores y, en mi transporte, yo saboreaba sobre la cabeza de ella la adoración de la multitud, el amor de todos los hombres y el deseo de cada

* Théâtreuse: mala comediente, entrecomillado en el original (N. del T.).

uno de ellos. Es por ésta que yo hubiera querido ser amado... ¡Qué hermosa es la mujer a quien todos aplauden! ¡La que sólo se muestra entre candilejas, brillante, cantante, marchando dentro del ideal de un poeta, como en una vida hecha para ella...! ¡Si hubiera podido estar cerca de esos labios, de donde (las notas) salían tan puras!... Pero la rampa del escenario me parecía la barrera de la ilusión; más allá estaba para mí el universo del amor y de la poesía...".⁵⁵ Estaba enamorado de la cantante en la medida en que ésta se irrealizaba en medio de un mundo imaginario. Ahora bien, en 1850 es exactamente del mismo modo que Kushuk-Hanem habrá de provocar su deseo. Es —él nos lo dice— una cortesana "muy célebre"; está vestida con un tarbush que él describe prolijamente y que acrecenta la impresión de irrealidad; finalmente baila, "se levanta a veces sobre un pie, a veces sobre otro, algo maravilloso. He visto esta danza en viejos vasos griegos". Exotismo, belleza, reminiscencia de la antigüedad, danza: ya está del otro lado de la rampa. Decide pasar la noche con ella y copula furiosamente con esta imagen inaccesible. Ella se duerme: él queda aún más solo. Es el momento de las "intensidades nerviosas llenas de reminiscencias".

Le dice a Bouilhet: "Es para esto que me había quedado".⁵⁶ ¿En qué sueña? "Al contemplar el sueño de esta hermosa criatura que roncaba, con la cabeza apoyada en el brazo, recordé mis noches de burdel en París, una multitud de viejos recuerdos... y en ésta, en su baile, en su voz que cantaba canciones sin significado ni palabras distinguibles para mí...".⁵⁷ Si no está con ganas de interpretar al andrógino o si la situación no se presta, se complace en hacer el amor en la no comunicación; en esa noche se exalta: Kushuk-Hanem duerme, "especie de muerta";⁵⁸ hace un instante hablaba y cantaba en una lengua desconocida; ahora la vela, enteramente solo, en libertad para irrealizarse e irrealizar a la durmiente según sus deseos. Será Judith o Tanit o alguna mujer antigua, cualquier imagen de la cruel diosa de lo imposible, de la Belleza; él será cualquier ministro de su culto; Matho, que muere en medio de suplicios bajo la mirada de Salammbô, habrá de nacer más tarde de estas ensoñaciones.

⁵⁵ Novembre. Subrayado por mí.

⁵⁶ Correspondance, t. II, p. 176.

⁵⁷ Ibid., loc. cit.

⁵⁸ Cocteau.

Deja a Kushuk a la mañana siguiente, "muy tranquilamente" y anota en su diario: "Qué placer para el orgullo si, al irse, uno estuviera seguro de dejar un recuerdo y que ella va a pensar más en uno que en los otros, que uno va a quedar en su corazón". ¿Sólo para el orgullo? Ya que está en manos de otro, ¿no anhela también ser protegido en su ser por esta mujer tan totalmente extranjera que conservaría —sin poder integrarlo en el conjunto de su experiencia— el recuerdo desnudo de lo que él es? Vuelve a Esneh un mes y medio después⁵⁹ y ve de nuevo a Kushuk "con la tristeza infinita" que él descontaba, como ya podemos suponer. "La encontré cambiada. Ha estado enferma". Y, en el Journal: "Tiene aspecto fatigado y de haber estado enferma". En una palabra, ya no es la misma. Además, lo sabe muy bien, él no "está hecho para gozar", sino tan sólo para "echar de menos": "Se terminó, ya no la volveré a ver y su figura, poco a poco, irá borrándose de mi memoria". A Bouilhet le escribe: "La miré un largo rato para conservar bien su imagen en la mente". Aquí tenemos "la elaboración del duelo": con exquisita melancolía Gustave se esfuerza por transformar a esta mujer de carne y hueso en la imagen que será mañana para él. Y añade: "Además, he saboreado muy bien la amargura de todo esto; es lo principal, es algo que he sentido en las entrañas".

Por otra parte, puede ocurrir que la imagen surja por sí sola y el ambiente se transforme espontáneamente —o casi— en espectáculo; si se trata de mujeres y estas se ofrecen, Gustave se escabulle: "Me he paseado por el barrio de las mujeres alegres, dando a todas... bachis, haciendo que me llamaran y me detuvieran... me agarraban el brazo y querían meterme en sus casas... ¡Por encima puedes agregar el sol! ¡Pues bien, expresamente no me acuesto con ninguna, por posición tomada, a fin de conservar la melancolía de este cuadro y lograr que quedara más profundamente en mí. Así es que me fui con un gran deslumbramiento, que conservé. Nada más hermoso que estas mujeres que te llaman. Si hubiera cedido, otra imagen se habría sobrepuesto a ésta, habría atenuado su esplendor".⁶⁰ Copula para irrealizar; si la mujer es irreal de antemano, no hay necesidad de fatigarse: ella ya ha hecho el trabajo; al seguirla hasta su casa se corre el riesgo de volver a encontrar allí la realidad. Esta abstención muy premeditada⁶¹ es lla-

⁵⁹ Dejó a Kushuk el 8 de marzo y la vuelve a ver el 26 de abril.

⁶⁰ Correspondance, t. II, junio 4 de 1850, p. 207.

⁶¹ En el Journal de voyage, Flaubert escribe: "Volvimos a la calle de

mada por Gustave una "abstención estoica". Lo cual equivale a reconocer que su propósito era cambiar a las mujeres en apariencias puras. Gustave está destinado al onanismo incluso por su empresa misma de hacer retotalizar en la carne su pasividad constituida. La mayor parte de los niños y los adolescentes se masturba a falta de algo mejor: esta práctica desaparecerá, o por lo menos languidecerá, en cuanto logren tener un comercio sexual (o, mejor dicho, desde que adquieren la costumbre de tenerlo); aquí la imaginación es también un medio expeditivo que se anula cuando se puede alcanzar la realidad. Si Gustave es fundamentalmente onanista, por el contrario, es porque el movimiento de su personalización hace de él un niño y, después, un hombre imaginario. La razón es simple: para recuperarse como el objeto que es para el otro, sería menester que fuera él mismo y el otro, que ejecutara y sintiera a la vez el trabajo de la pasivización y se captara en la misma apercepción sexual como cazador y presa, lo cual no se puede concebir fuera de una tensión irrealizadora. Ahora bien, el otro es aquí medio; el fin es el descubrimiento, en la turbación, de la feminidad: si es demasiado real, por lo tanto imprevisible, el espejismo desaparece, Gustave se vuelve a encontrar transcendido por una transcendencia enigmática: es objeto para esa desconocida, una mujer, se siente de nuevo privado de su ser, puesto que ignora lo que ella ve, lo que piensa de él en realidad; para desarmarlo y para gustarle se ve forzado a inventar papeles nuevos y a interpretarlos; y, además, el ser real de su amante, su pecho, sus caderas, su piel realmente femenina, tanto como su sexo y sus exigencias sexuales, denuncian la irrealidad de su disfraz: frente a una mujer —por viril que ésta sea— la ilusión de feminidad toma cuerpo con dificultad. En una palabra, hace el amor contrariado: el compañero es un estorbo.

Hombre o mujer, su insistente presencia impide a Gustave convertirlo enteramente en imagen e irrealizarse totalmente. Además, habremos de verlo pronto, el resentimiento lo impulsa desde la infancia a un sadismo de imaginación; con esto entiendo que su inerte maldad, incapaz de hacer el mal, no se prohíbe el soñarlo; ¿a qué suplicios no destinó a sus camaradas y a todos los miembros de su familia? ¿Cómo dudar que las desgracias imaginadas de éstos le provocan una satisfacción sexual? Este sadismo, por supuesto, es de superficie: aparece

las almeas, me paseo allí deliberadamente... Me prohíbo acostarme con ellas..."

mucho más tarde que el deseo masoquista de ser carne sometida, no extrae su fuente de la pasividad constituida y ésta, por el contrario, se opone a él, lo confina al dominio del onirismo ⁶² —y de la literatura. No importa, existe y, precisamente por la razón de que permanece en el estadio del sueño, incapaz por principio de realizarse en un acto, preparándose desde el punto de partida para una huida hacia lo imaginario, sólo puede saciarse sexualmente por medio de la masturbación. No vayamos a creer, sin embargo, que su espejo le baste o que se contente con presentificar al otro mediante imágenes mentales. Su masoquismo profundo y su sadismo epidérmico se ponen de acuerdo en un punto: el otro debe ser representado por un menos-ser, una presencia menor que lo manifieste a la vez como fuerza viril y como objeto manejable. Una serie de párrafos, la mayoría inéditos, ⁶³ muestran cómo, en el comienzo del amor entre ellos, antes de la partida de Léon a París y el episodio de Rodolphe, el empleado llega poco a poco a transformar a Emma en fetiche, es decir, a reemplazarla por un guante. Léon no deja nunca de asistir a las veladas del farmacéutico: los Bovary van a ellas. “En cuanto oía la campanilla, corría al encuentro de la señora Bovary, tomaba su chal y ponía aparte... los gruesos zuecos de madera que ella usaba sobre los zapatos...”. Luego se instalaba detrás de ella y “miraba los dientes de la peineta, que le mordían el rodete”. Esta contemplación tiene un doble propósito: hacer progresar la transformación de Emma en cosa (y recíprocamente del vestido en Emma viviente), transformar al presente en recuerdo (y a la inversa de modo que no haya más diferencia entre la reminiscencia y la apercepción). Primer tiempo: Léon —siempre detrás de Emma— la contempla de arriba abajo: Emma tiene, por abajo del rodete, “naturalmente ensortijados y pegados a la piel, unos rulitos”. Lo que percibe aquí es el cuerpo en su vida deseable y carnal, pero sin que lo sepa la mujer

⁶² El sádico activo, aún en el caso de no tener ocasión de poner en ejecución sus proyectos, suele imaginar por lo general que él mismo va a infligir los suplicios; el sádico pasivo se contenta con soñar que es testigo de ellos. En la medida en que podemos saberlo, las historias que Gustave se cuenta pertenecen a la segunda categoría: es Nerón, por ejemplo; se tortura en su nombre, evidentemente, pero él se cuida muy bien de poner manos a la obra. Inerte, abandonado, da la espalda a las víctimas, bebe o acaricia a una hermosa mujer, extrayendo su única voluptuosidad de los gritos atroces que le rompen los tímpanos.

⁶³ Cf. Gabrielle Leleu, I, pp. 365-395. Cf. Pléiade: Madame Bovary, pp. 414 y 399.

contemplada. Después vienen los hombros, "un poco flacos"; la flacura está aquí marcada como la negación discreta de la carne vivida, como una llamada de la inercia ósea del esqueleto, lo cual permite llevar más adelante la identificación de lo orgánico y lo inorgánico: "De sus cabellos en alto desciende un color pardo hacia su espalda que, achatándose gradualmente, se atenuaba y se perdía en la sombra. Después no había nada más que el vestido, que caía a ambos lados de la silla, inflado, lleno de pliegues y extendido hasta el suelo". Los pliegues, la caída "inflada" están indicados, por el contrario, como la imagen inorgánica de la vida. A partir de aquí, sólo queda la conclusión: "Cuando Léon, a veces, sentía que la suela de su bota se posaba encima, se apartaba como si hubiera pisado a alguien". Emma termina en vestido como una sirena termina en pez.

El segundo momento está descrito en un largo párrafo que fue suprimido en el texto publicado: cito algunos extractos: "En aquellos días ella llevaba unos bonetes paisanos que dejaban ver las orejas y que le recordaban a Léon los que había visto a veces en el teatro, en óperas cómicas y... le llegaba al alma lentamente una especie de reminiscencia de emanaciones análogas y sentimientos olvidados. Ante estas blanduras del recuerdo, de la sensación y del sueño, el pensamiento del joven se disolvía dulcemente y le parecía en ocasiones que Emma casi desaparecía en la irradiación que de ella emanaba". En este instante Léon se parece extrañamente a Flaubert: desrealiza a Emma y la cambia en su "idea"; ¡qué dicha el poder elevarse, completamente solo e invisible por encima del apetito! Pero el estorbo sobreviene y lo vuelve a sumergir en lo real: "...de repente, cuando ella volvía la cara hacia él, él veía las dos pupilas negras y palpitantes, los labios húmedos que hablaban... era un deseo acre, preciso, inmediato, algo agudo que lo atravesaba de un solo golpe y le daba ganas de tocarle los hombros para conocerla, por lo menos, a través de algún sentido que no fuera la vista".⁶⁴ El *partenaire* sexual, en cuanto se manifiesta como trascendencia, como mirada, es el agresor: arranca de la soledad del sueño; mientras está presente y puede, en cualquier instante, tratar de comunicar, interrumpe la empresa de transustanciación, afirmandose como agente sexual y remitiendo a su enamorado a la objetividad de la carne. Si pudiera estar presente como ob-

⁶⁴ Leleu, *ibid.*, p. 383.

jeto y, a la vez, ausente como sujeto, ¡qué golpe de suerte! Es el tercer momento de la operación. Al principio sólo es soñado: una noche Léon encuentra en su cuarto una carpeta de terciopelo y de lana, obra de madame Bovary: "...su corazón dio un salto... esa misma noche le habló a su patrón, que inmediatamente la mandó buscar con un criado, para verla. Léon, interiormente, pensó que este procedimiento era poco ceremonioso en relación a la carpeta, que él hubiera querido llevar bajo la camisa, contra su corazón, si no hubiera sido tan grande". Mala suerte: la carpeta es demasiado grande, la cosa no se hace. Sin embargo, el ideal hubiera sido rodearse de la actividad fetichizada, pasivizada de Emma: se habría hecho tomar permanentemente, pero sin riesgos, por esta mujer enérgica pero reducida a la imperiosa inercia de lo práctico-inerte. Sólo le queda al pobre tinterillo sacar la conclusión de este fracaso: la insuficiencia de la imagen mental es manifiesta: "¡Nunca lo sueño!, advertía con sorpresa. Y todas las noches se esforzaba por pensar en ella, esperando que, por lo menos, se le apareciera en sus sueños". ¿Qué va a hacer? Intenta reemplazarla con nuevo ersatz: besa a la hija de Emma "en el pescuezo, siempre en el mismo lugar en que se habían posado los labios de su madre", rebuscando, todavía aquí, el inerte vestigio de una tierna actividad. O bien fetichiza al pobre Charles: "Su marido, ¿no era algo de ella?".⁶⁵ En un párrafo suprimido explicitaba su pensamiento: "Cuántas veces contemplando (a Bovary) buscó sobre toda su persona el rastro invisible de las caricias con que soñaba". Marido-fetiche, Charles, propiedad de Emma, es el soporte inconsciente del trabajo cristalizado que su mujer ha ejercido sobre él; Léon no intenta identificarse con él cuando posee a su mujer: se irrealiza como objeto totalizado por las manos y la boca de su esposa. Nuevo fracaso: "Esta unión, sin embargo, le parecía en sí tan imposible que ni siquiera podía figurársela". El golpe de genio viene poco después. Gustave, después de estas últimas palabras, cambia de línea y, sin otra transición: "En casa del farmacéutico, una noche, la señora Bovary dejó caer al suelo, mientras estaba cosiendo, uno de sus guantes. Léon lo empujó debajo de la mesa, sin que nadie se diera cuenta. Y, cuando todos se habían acostado, se levantó, bajó a tientas la escalera, lo encontró sin dificultades y volvió a su cama. Era un guante de color amarillo, flexible, arrugado en las falanges, y la piel parecía estar más levantada en la base del pul-

⁶⁵ Pléiade, p. 416. Subrayado por mí.

gar, en esa parte de la mano que tiene más carne. Olió un vago perfume, algo tierno, como de violetas marchitas. Entonces Léon entrecerró los ojos y lo entrevió en la muñeca de Emma, abotonado, tenso, actuando coquetamente en mil funciones indeterminadas. Lo olfateó; lo besó; metió dentro los cuatro dedos de su mano derecha y se quedó dormido boca arriba".⁶⁶ En eso había que haber pensado: en vez de buscar por todas partes los vestigios del trabajo o de una caricia, había que robar la efígie inerte de la mano que hace lo uno y lo otro, apoderarse del símbolo pasivo, de la actividad. Si se lo lee atentamente, el texto es elocuente: el guante empieza por presentársenos como carne; es el cuerpo entero de Emma: flexibilidad abundancia carnosa en la base del pulgar, leves arrugas (ha "vivido"), vago odor di femina: sí, Emma está allí entera, sin saberlo, reducida al ser inferior del utensillo. Es el sadismo imaginario de Gustave que se satisface: reduce una mujer viviente al estado de cosa: está entregada. Es así que la castiga Léon por su propia debilidad y por el deseo que siente de entregarse a ella. Pero en un instante cambia todo: el castigo exalta el deseo mismo en nombre del cual se pretende ejercerlo. El cuerpo pasivo que tiene en la mano se convierte en cuerpo activo: bajo la mirada de su raptor, abotonado, tenso, se erige; se convierte en el analogon de la mano que hace imperiosas caricias, "actuando en mil funciones indeterminadas". El rubiecito se turba. ¿Qué hace? "Mete dentro los cuatro dedos de la mano derecha". Digamos, sin juego de palabras gratuito —la palabra es común en Gustave, acabamos de verla bajo su pluma y no es dudoso que le haya pasado por la mente— que le ensarta los cuatro quintos. Pero esta "posesión" sigue siendo imaginaria. Ahora bien, Flaubert, en una nota adjunta a los proyectos publicados por Pommier, escribe: "hacer comprender que se masturba con".⁶⁷ Lo cual puede hacerse de dos modos diferentes: o introduce el pene en el guante y lo frota luego a través de éste (que se convertiría en el analogon de un cuerpo abandonado), o introduce sus dedos (penetración previa pero sin vínculo directo con el orgasmo real, —ya que la intromisión no es para el autor y su encarnación momentánea nada más que una condición necesaria de la voluptuosidad que desea) y es la mano viril de Emma la que lo masturba: el roce de la "piel amarilla y fría" contra su miembro sirve de analogon

⁶⁶ Leleu, *ibid.*, p. 391.

⁶⁷ Nouvelle version de *Madame Bovary*, Jean Pommier et Gabreille. Leleu, p. 63: A).

al va y viene de los dedos extraños que lo dominan y lo llevan al placer. El fetiche es mano de mujer y falo indistintamente: aquí tenemos a Léon que se duerme "boca arriba", como una mujer saciada que besa con gratitud el sexo de su amante. Estamos muy cerca de las famosas chinelas de Louise, que representan para Flaubert la virilidad perfumada de su amante y que él usa de buena gana en sus entretenimientos solitarios a título de trascendencia-objeto. En la chinela se resume y se encarna toda la pierna de la Musa, pero a la vez como carne y actividad motriz. Sin ninguna duda Gustave prefiere este analogon de "mil funciones indeterminadas" a la presencia real de su partenaire, que no cesa de perturbar sus sueños. Louise está allí, castigada, humillada, reducida al mutismo de la materia inanimada y, a la vez, activa, devoradora-manejable; ¡qué goces se sabe dar! Y ¡qué perversidad! Un hombre utiliza aquí imaginariamente un accesorio de la toilette femenina como una mujer podría utilizar un consolador.

El fetichismo de Flaubert es la culminación y el resumen de sus irrealizaciones sexuales y estas sólo se comprenden si se parte de la des-realización original con que fue marcado: su madre, hombre por impostura, mujer por traición, lo constituyó de tal modo que no cesa de reclamar de ella una forma de retotalización sexual de la que ella lo privó desde la cuna y que, más adelante, reveló ser incapaz por naturaleza de darle. El siente oscuramente que esta satisfacción que exige no es realizable, puesto que nadie —hombre o mujer— puede dársela. Y como, a pesar de todo, persiste en reclamarla (por la razón de que no puede querer otra) es menester que la postule en su irrealidad, es decir, no a pesar de ella, sino a causa de ella. El amor, como la risa, es un papel que representa ante el espejo, o con un utensillo desrealizado. Y como sus conductas sexuales no tienen más fin que el de hacerse realizar como totalidad carnal por un ser contradictorio que no tiene existencia verdadera, podemos llegar a la conclusión de que el niño está destinado a lo imaginario en la medida misma en que el movimiento de la personalización lo lleva a realizar lo irrealizable —que lo conduce necesariamente a irrealizar la realidad.

Desde este punto de vista, el fetichismo de Flaubert se presta a la interpretación freudiana: todo ocurre como si el fetiche fuera a la vez la encarnación y la negación del falo materno —salvo que la negación es aquí mucho más fuerte que lo sería si el muchacho hubiera nacido dentro de una familia conyu-

gal, dado que la estructura doméstica del grupo Flaubert implica la sumisión absoluta de la mujer a su marido. De todos modos, la conducta fetichista de Gustave es vivida —como lo dice tan bien Mannoni— en la forma de un “ya lo sé... pero de todos modos...”, con el objeto fetichizado desempeñando la función de “de todos modos”— lo cual es la definición misma de una descalificación obstinada de lo real y de la valoración deliberada del mundo imaginario. En cuanto a su relación con el espejo, diría que le sirve de reflejo contestatario. Entendámonos: Gustave reflexiona sin cesar, se ve pensar, soñar, desear. Pero la reflexión es, de un modo general, una respuesta a la agresión del otro: cuestionado, yo me retiro en mí mismo para totalizarme contra otro y poner en tela de juicio la visión que tiene de mí. Es lo que he llamado la reflexión cómplice, pues es la que no puede oponerse a la mirada otra si no es adhiriendo totalmente a lo reflejado. Ahora bien, si es cierto que los padres Flaubert y, de pariente en pariente, todo su medio ponen sin descanso a Gustave en cuestión, es verdad también que él nunca llega a determinar el objeto que es a los ojos de ellos; privado del poder de decir Sí o No, sometido de antemano, cómplice de sus verdugos más que de sí mismo, su reflexión es sólo, en los primeros tiempos, un vago extrañamiento doloroso que le hace pasar del embotamiento al desvanecimiento, sin aportarle nada nuevo. Veremos más tarde que, al profundizarse, ésta habrá de darle los medios de comprenderse mejor que lo logrado por la mayor parte de las personas, pero no los de conocerse. Además, él no anhela la liberación, puesto que sigue amando a sus extorsionistas; quiere conservar sus heridas porque aún espera ser curado por las manos que las han inferido: lo cual equivale a extraer su felicidad de un redoblamiento de la servidumbre. En este sentido, el espejo es más importante para él que el movimiento reflexivo: viene a buscar en él el objeto constituido por los otros no para discutirlo, sino para restablecerlo en su totalidad e identificarse con él. Pero esto supone que se hace otro hasta en su propia mirada, puesto que el otro lo posee en la intuición totalitaria de la vista o de la caricia. De tal modo, risa y turbación sexual expresan enteramente, la una y la otra, una misma empresa en dos planos diferentes: en su persona social, como en su intimidad orgánica, intenta convivir con el ser-otro con que los otros lo afectaron, lo cual implica que se hace otro delante de su imagen, ya sea riéndose de sí mismo (para identificarse con el agresor) ya sea deséandose (para iden-

tificarse con el agente que lo constituyó) ya sea, en una palabra, convirtiéndose en su padre o en su madre, dado que son ellos, ellos solos, los que conocen su ser. Y el pasaje de una identificación a la otra está facilitado por el hecho —puesto de manifiesto en la primera parte de esta obra— que nunca consideró, en su clara conciencia, a su madre agente responsable de su pasividad constituida, y siempre tuvo a la maldición paterna como el factor primordial de su pasivización. Por esta razón, le resultó fácil pasar de la risa que es una violación de sus sentimientos por Achille-Cléophas a la turbación que es, por lo que él se imagina, una violación de su secreta feminidad por un macho (el doble sexual del médico-filósofo), cuando en realidad se sueña mujer abrazada por un hombre por no haber reconocido su deseo secreto de ser un hombre pasivo violado por una mujer. De todos modos, este imposible desdoblamiento y la imposible reunificación que debe acompañarlo lo condenan a irrealizarse para ser, es decir, a afectarse de un ser imaginario.

C. LA GESTA DEL DON

La relación con la madre lo privó del poder afirmativo, vició sus relaciones con el Verbo y en verdad, lo destinó a la perversión sexual; la relación con su padre le hizo perder el sentido de su realidad. Fuera de Achille, que nunca estaba ahí, queda un quinto miembro de la familia. Ella tiene cuatro años cuando él tiene siete: si le hubiera dado la posibilidad de amarla —me refiero a un afecto fuerte, modesto y verdadero— se habría salvado. Veamos como fue la cosa.

En una familia fuertemente integrada, sean cuales fueren los accidentes del nacimiento, los niños no se encuentran por azar, sino como predestinados: sus sentimientos están descontados, hipotecados de antemano por las diferencias de las edades, de los sexos, las relaciones originales con los padres, las estructuras prefabricadas que los forman y que cada uno empieza por conocer en sí mismo. Los primeros contactos entre Gustave y Caroline no tendrán la contingencia, lo imprevisible, la libertad que habrían podido garantizar —por lo menos de parte de Gustave— su sinceridad y su realidad: han sido pre-esbozados por las estructuras y la historia de la familia Flaubert. Gustave habría sido otro si hubiera jugado solo en el jardincito del hospital general o si dos o tres hermanos, mayores y un poco menores, hubieran participado de

sus juegos. Sólo tiene una compañera, tres años menor. Azar y necesidad, todo a la vez, como todo lo que ocurre a los hombres. Pero, en este caso particular, prima la necesidad. No es un azar que el niño tenga una hermana: él mismo es una niña fallida; cuando la señora Flaubert lo llevaba en sus entrañas, creía llevar a Caroline, es a Caroline a quien habría querido parir. Al permitirse la impudicia de nacer varón, Gustave se destinaba, por su sexo mismo, a convertirse en el hermano mayor de la pequeña Caroline: de hecho, la señora Flaubert prosiguió su empresa que, lo sabemos, no tenía más finalidad que resucitar su infancia y el nombre de la niña, cuando Gustave todavía estaba por nacer, ya había sido elegido. En su estructura orgánica, en la fría devoción de su madre, a través de la cual el niño se descubrió y constituyó, la amenaza y la promesa de una hermana estaban contenidas; él fue formado como el decepcionante varoncito a quién habrán de darle una hermanita menor, que será la preferida. Quién sabe si un poco más tarde, decepcionada de nuevo por un recién llegado que tuvo el buen gusto de retirarse, la mujer del cirujano no dejó escapar alguna observación que aclaró al niño su destino de hermano futuro. Sea como haya sido, sin duda se conoció como varón-no-querido-que-debe-ser-seguido-por-una-niña-cuyo-lugar-usurpa. Hemos encontrado, creo, la razón esencial de su primera opción personalizante: ya vuelto pasivo por las actividades de su madre, quiso llevar las cosas al extremo y se eligió niña para ganar el amor de su madre. Este es, creo, el elemento que nos faltaba para explicar sus fantasmas sexuales: juega a ser la mujer deseada por un hombre al no poder confesarse que se quiere acariciado por una mujer y esta exigencia misma esconde la intención fundamental de ser una niña adorada por una madre. De este modo, desde su nacimiento y sin duda antes de éste, la pequeña Caroline es factor de irrealización para su hermano. Después de esto, naturalmente, el hermano menor de Gustave hubiera podido vivir; si murió —a no ser que haya muerto de marasmo infantil—⁶⁸ su rápida eliminación no fue, en

⁶⁸ Sin duda la mortalidad, en esa época, era severa. Sin embargo, la desaparición de estos tres varoncitos siempre me ha parecido sospechosa. Al no ser "maternado", un niño se eclipsa al mes, a los tres meses. ¿Es posible imaginar que la virtuosa y "glacial" Caroline senior haya sido la causa de este retiro precipitado? Por Gustave, impresionada por los duelos anteriores, habría hecho un esfuerzo. Y es a este esfuerzo que él debería su vida. A tiempo. Pero, al llegar el siguiente, Caroline habría exclamado: "¿Otro más?" El recién nacido, ante tal recibimiento, se habría apurado a meterse bajo tierra.

relación con éste, nada más que una casualidad. Queda en pie que Gustave nació predestinado y que, por un concurso de circunstancias, en parte contingentes, esta predestinación se realizó. Ya abuela, la señora Flaubert contaba su vida a su nieta y esta trasmite complacientemente algunas confidencias que muestran que Caroline, su madre, era la preferida. Si la señora Flaubert, después del 46, se dedicó a su hijo, la señora Commanville deja entender que esto fue "un peor es nada": "El matrimonio de mi madre, al año siguiente, su muerte poco tiempo después de la de mi abuelo, dejaron en tal estado de aflicción a mi abuela que se sintió feliz de poder conservar a su hijo junto a ella". El texto es claro: es el casamiento y la muerte de Caroline que precipitaron en la desesperación a su madre, la muerte de Achille-Cléophas sólo se menciona para fechar estos acontecimientos penosos. En una palabra, cuando la nieta aparece, muy esperada por todos, temida por su hermano, Gustave no se engaña: viene a reclamar el lugar que él ocupa por error y el amor que la señora Flaubert había puesto en reserva desde hacía años. Es así que la encuentra, es como tal que debe detestarla o amarla: es lo mismo que decir que su actitud hacia ella, tome el partido que tomare, siempre carecerá de espontaneidad: no es por la cara de la recién nacida que habrá de decidir, sino por el lugar que se le reserva en la jerarquía familiar. Hay tres niños en casa de los Flaubert: el padre prefiere al mayor, la madre ha preferido de antemano a la menor, Gustave no es el preferido de nadie. Dentro de algunos años, lo sabemos, tendrá celos de Achille y le deseará la muerte. ¿También va a tener celos de Caroline?

Es frecuente que un muchacho mire con malos ojos a un hermano menor; más raro si se trata de una hermana menor. Además, de todos modos, el nacimiento de Caroline, demasiado esperada, no podía sorprender a su hermano. Para el niño no es un acontecimiento, es el destino que se realiza: "¡Esto tenía que suceder!" ¿Estuvo celoso, sin embargo, en los primeros años? No sabemos nada, pero la cosa sigue siendo posible, aunque haya estado entonces muy ocupado por el amor que le demostraba su padre: sin duda comprendió abstractamente y sin verdadera cólera que Caroline era la preferida; pero, como ella no le robaba nada, si tuvo que tomárselas contra alguien, fue contra su madre. Queda en pie que esto no disponía al hermano mayor a querer espontáneamente a la intrusa. Al principio, fingió adorarla. ¿Para dar placer a sus padres? ¿Porque era algo que se debía hacer? Sin duda. Pero

veo en esto otra razón, más profunda; ya que la señora Flaubert la prefiere a Caroline, habrá de soportar esta preferencia descalificándola: convertirá a su madre en una madre indigna, al querer a la niña más de lo que ésta la quiere, y contra ella. Es lo único que explica sus efusiones y esa exageración que provocaba la admiración de la familia. De todos modos los transportes eran demasiado aplicados, demasiado publicados para ser sentidos. Sin duda creía amarla, puesto que los otros lo declaraban. Pero era una creencia menor, perforada de insinceridad, a la cual no atribuía mayor importancia.

Cuando tiene siete años, todo cambia sin que lo parezca: las mismas caricias, los mismos besos, pero ahora el papel que representa se vuelve esencial para él. Tiene necesidad de amar a su hermana: "Distanciados tan sólo por tres años, los dos niños no se separaban casi nunca: no bien Gustave aprendía algo, se lo repetía a su hermana; la convirtió en su alumna; uno de sus mayores placeres era iniciarla en sus primeras composiciones literarias".

Caroline Franklin Groult sobrevuela sumariamente estas dos infancias: es claro de todos modos que el pequeño analfabeto que se esfuerza vanamente ante su abecedario no puede ser el que repite a su hermana lo que le enseñaron: para que la haya "iniciado" en sus primeras composiciones literarias habrá que esperar mucho; está establecido que la niña intervenía en todas las piezas que se representaban en el "billar" pero, justamente, las representaciones no empezaron antes de haber cumplido Gustave ocho años. Esta relación es completada, por otra parte, con lo que nos cuenta la señora Franklin Groult de las relaciones con su tío. Hija de la joven muerta, todo, hasta su nombre de pila, indica que la señora Flaubert y Gustave creían ver en ella a Caroline resucitada: "Mi tío quiso iniciar en seguida mi educación... a medida que yo crecía, las lecciones se volvían más largas, más serias; continuó dándomelas... hasta mi casamiento... Uno de sus mayores placeres consistía en divertir a quienes lo rodeaban. Para alegrarme cuando yo estaba triste y enferma, ¿qué no hubiera hecho él?" Este texto azucarado y tonto es, sin embargo, significativo. Tanto más, tal vez, si se piensa que Caroline Franklin Groult ignora o quiere ignorar que en un principio fue indiferente a su tío y que, en los primeros años que siguieron a su viaje al Oriente, solía irritarlo.⁶⁹ Por lo tanto, el cariño del tío por su sobrina

⁶⁹ La Correspondance nos muestra que la recibió, a su vuelta de Italia, con una sequedad de corazón casi malévola. Y mostraré cómo la hermosa escena de Madame Bovary —que muestra a Emma mala,

empieza bastante tarde: a partir del momento en que la inteligencia de ésta estuvo lo bastante desarrollada para que él pudiera divertirla, consolarla, en fin, cuando pudo ligarse a ella por la ceremonia repetida cotidianamente del don. No lo dudemos, fue la del hermano mayor con su hermanita. Diremos que la amó en cuanto pudo ejercer su generosidad sobre ella.

Pero, se dirá, ¿de dónde viene esta generosidad? ¿No hemos establecido, por el contrario, que Gustave, el vasallo, se siente el objeto de la de su padre? La recibe como su luz y su alimento, pero esto se debe a que su Señor es el agente de la historia Flaubert; Gustave, actividad pasiva, sólo puede soportarla: por otra parte, está hecho de tal modo que sólo anhela experimentar los efectos de ella: es ella la que le confiere su estatuto y su realidad. Vasallo y mujer por su dependencia y su pasividad, prefiere la obediencia a la orden. Decidir, actuar, dar, en una palabra: reinar, es algo que corresponde al Señor; a él le corresponde luchar contra la descomposición sensualista ofreciendo a la mirada masculina del amo la unidad aquiescente de una feminidad estremecida. Más tarde él cuestionará todas las autoridades, pero verbalmente, y no podrá evitar el reprocharles que sean cuestionables. Todo esto es cierto pero, antes de llegar a una conclusión, dejemos que se desenvuelva ante nuestros ojos la historia de los dos niños. Para empezar, señalemos que su situación se organiza por sí sola y que es ella, al comienzo, la que manda: cuando Gustave le dé un sentido, ya estará embarcado. Los dos niños juegan, por lo tanto estamos ya en plena irrealidad: no hay aquí acto, sino únicamente gestos. En cuanto a la diferencia de edad, tiene por efecto acercarlos: tres años no son nada, sobre todo cuando un hermano, nueve años mayor que el siguiente, sumerge a los dos menores en una misma puerilidad. En el seno de la unidad los papeles se establecen por sí solos. Caroline es más joven, más débil y, además, es una niña... Aquí interviene la jerarquía Flaubert, tal, por lo menos, como se la representa Gustave. El es vasallo, objeto de las bondades de su padre. Sea. Pero todos los vasallos son siervos: en la unidad de la pequeña célula social la generosidad paterna es un pneu-

exasperada, rechazando a su hija con tanta fuerza que ésta cae y se lastima— tiene su origen en una violencia semejante ejercida por el tío sobre la sobrina o, por lo menos, en un sueño de violencia que debió repetirse con frecuencia.

ma que circula y retorna para terminar en aquel de quien emana: Gustave devuelve al pater familias un poco del bien que éste le hizo derramándolo sobre la cabeza de su hermanita. En este primer momento Gustave mismo no es el donante, es nada más que un intermediario: por obediencia y gratitud trasmite lo que recibió, no tiene nada que decidir, nada que hacer, es la Bondad del pater familias lo que pasa a través de él, lo anima y le da, por gracia eficaz, la fuerza para hacer la dicha de Caroline. El niño, cuando se afana en torno de su hermanita, no es enteramente objeto, pero tampoco alcanza por ello la dignidad de sujeto: transmitir el Don es seguir todavía gozando de él. Así, cuando su padre lo sacaba a dar un paseo en su carruaje, el contar a Caroline lo que ha visto, lo que ha sucedido, y sorprender en el rostro de su hermana las muestras de interés es prolongar su placer y valorizarlo, haciendo que participe de él: nada de lo que le ocurre es verdadero antes de ser creído por otro; Caroline, al escuchar sus palabras, les confiere una verdad. Pero esta verdad, no lo olvidemos, sólo aparece furtivamente y la pareja se mueve, por lo general, sobre el terreno del como si, es decir, del juego.

En este punto, Gustave cae del cielo; el Señor rechaza el homenaje: el niño sigue siendo vasallo, ya ésta es una intención fundamental de su personalización; pero, por obra de la sustracción del Amo, es metamorfoseado en vasallo imaginario. ¿Va a dejar de jugar con Caroline? Por el contrario. Y si el juego se modifica es únicamente en que se convierte para Gustave en una necesidad: sus conductas lúcidas están transidas de una invisible urgencia y, paradójicamente, de una gravedad que confina con la seriedad. ¿Qué ha ocurrido, en efecto? Esto, que lo desazona y que cree que le causará la muerte: Dios se ha retirado del mundo, la generosidad no existe más en ninguna parte. La edad de oro es reemplazada por la edad de hierro: al abolirse, el amor señorial arrastra hacia el no-ser la gratitud, el consentimiento, la devoción del niño, en una palabra, lo que fue por un tiempo su persona real pero inducida. Y no puede hacer otra cosa que persuadirse contra todos y contra sí mismo que la generosidad no ha muerto, lo cual no es posible a menos que se convierta en el depositario de ella, desempeñando en los transportes el papel de donante. A su hermana le trasmitía el Don; y continúa, pero convenciéndose que ha trocado su función de intermediario por la libertad soberana del Señor: conservará su universo feudal, llevando al extremo la perversión que hemos descrito antes: aprovecha

el juego para identificarse a la vez con Achille-Cléophas y con Caroline. Es, podría decirse, tendida hasta el punto de romperse, su relación irrealizadora con su reflejo; se hace sujeto en lo imaginario con la intención formal de llegar a ser objeto en la persona de su pequeña vasalla. Retoma la antorcha de la generosidad para saciarse con Caroline de todo lo que se le niega hoy. Se dirá que esta perversión es una de las más comunes y que se encuentra en todos los niños que juegan a las muñecas: de hecho, son a la vez la madre, joven gigantea que los lava, los acaricia, los viste y desviste a la muñeca —es decir, ellos mismos como puros objetos de solicitud. Entre el sujeto representado —que es el Otro— y el objeto ya imaginario con que se identifican, el movimiento dialéctico es complejo: rencores, turbios deseos de saciar mediante este va y viene que está muy lejos de ser inocente. No estoy convencido de que Gustave haya podido tratar a Caroline como muñeca cuando ésta estaba en la cuna.⁷⁰ Pero en la época de la Caída, Caroline anda por los cinco años: ya no es posible tratarla como muñeca; esta criatura viviente y consciente posee una verdad objetiva frente a Gustave; en otros términos, si intenta ver en ella y mantener por ella el objeto que él ha sido para los otros, el esfuerzo de irrealización sería llevado al límite, puesto que se trata esta vez de irrealizar una trascendencia que —él no lo ignora— en ese mismo instante lo sobrepasa hacia sus propios fines y lo instala, como realidad objetiva, en su campo práctico. Por lo tanto conviene que actúe a la vez sobre sí mismo —para disimularse la soberanía de Caroline —y sobre su hermana— para llevarla, mediante la sugestión, a afectarse ella misma de la docilidad del reflejo, conservándole bastante independencia para que tenga conciencia de los deseos que sólo él puede satisfacer. La empresa, como se ve, confina en la locura: conviene describir sus motivaciones y restituir su desenvolvimiento, pues constituye, bajo una forma aún torpe, el modelo de todas las relaciones que Gustave establecerá, a lo largo de su vida, con aquellos a quienes tiene por sus inferiores (por el sexo, por la edad, por el talento o el carácter, por la fortuna, etc., etc.).

¿Qué ha perdido? La felicidad de ser objeto amado, la confianza en sí —que su madre no había sabido darle, pero que

⁷⁰ Habría sido, en esa época, una venganza oculta: mediante el movimiento inverso que acabamos de describir, habría tratado de transformar a la intrusa en cosa, que sólo tiene la apariencia de lo humano.

acababa de nacer al calor del amor paterno— en fin, la realidad. El juego de la generosidad debía llenar esta triple carencia. Tiene un oscuro sentimiento de que lo logrará si puede rodear a su hermana menor: que ésta se crea el objeto amado, que responda a sus dones con un “mujerazgo” permanente y que él suscita en ella para aceptar la devoción misma que él exhibía, nada más que ayer, a su padre, y que éste, por un rechazo inexplicable, hirió de irrealdad: ya tenemos el pequeño mundo feudal reconstituido, en el cual Gustave es a la vez señor para Caroline, en Caroline vasallo. La primera relación, sin embargo, no es nada más que el medio de la segunda: así, en las relaciones sexuales, Gustave sólo se vuelve viril para sentirse hembra en su compañera o, después del coito, a través de las caricias de ésta. El Señor sigue siendo el Otro: Gustave no es dominador generoso y no anhela serlo realmente; se limita a representar el papel: él puede hacer de agente, no llegar a serlo, pues a su pasividad constituida esto le repugna; de tal modo, el sujeto que lo habita no es precisamente él mismo sino un ser cerrado, impenetrable, ausente, que adquiere consistencia a través de sus gestos, sin dejar por ello de serle extraño, como Hamlet a Kean. De todos modos, se establece inmediatamente un torniquete que le disimula en parte la irrealdad de su “mostración”. Se extenua divirtiéndose a su hermana; para “divertirla”, para “consolarla”, ¿qué “no haría?” No le basta dedicarse por entero, desde la mañana hasta la noche, a fin de ver una sonrisa de felicidad sobre los jóvenes labios. Juega a dar, pero, al jugar, da. ¿Cómo habría de reconocerse aquí? Queda en pie que se hace generoso para que la generosidad exista en alguna parte en el mundo, y no para cambiar su constitución. Podríamos ver aquí una primera aparición de eso que describiremos más adelante como el aspecto autístico de su pensamiento: es la generosidad-sujeto porque quiere convertirse en el objeto de ella.

Lo que lo retiene, por otra parte, de ilusionarse enteramente y confundir su gesta con un acto es que ésta, fundamentalmente medio, aparece subsidiariamente como su propio fin; estemos seguros de que el niño refuerza por resentimiento el Don y que, llevando la representación al extremo, quiere también poner en tela de juicio la actitud paterna, los caprichos o la dureza de Achille-Cléophas en nombre de un arquetipo que él expone con su gesta: el don total e ilimitado de sí. El no puede, en este caso, dudar de que está representando:

se muestra el buen Señor para testimoniar ante el cielo —sin decir palabra y con su sola conducta— que el pater familias es un mal amo.

Queda en pie que, en lo esencial, su propósito fundamental es identificarse con Caroline: del mismo modo que la señora Flaubert tuvo una niña para recomenzar y lograr en ésta su infancia fracasada, Gustave colma de felicidad a su hermana menor para llegar a ser en ella el vasallo feliz y colmado que nunca ha sido del todo. La humilde ternura reconocida que Caroline debe dedicarle el muchacho ya la sintió antes: suena a falso ahora para él, pues lo han decepcionado; la prueba de que existe aún y de que dependía del Otro que fuera verídica es que, en su hermana, suena verdadera. Cuando ésta se ruboriza de placer y le expresa su gratitud, él encuentra de nuevo la espontaneidad que le estropearon, tanto más convincente por ofrecerse a él perentoriamente, en toda independencia, con la consistencia de lo que existe fuera: cuando la niña corre a echarse en sus brazos es él mismo quien se ve correr, tal como era aún ayer bajo la mirada de un padre indulgente. Por otra parte, busca menos identificarse con Caroline que identificar a ésta con él: esto es un intento de procurarse el goce inmediato de sí mismo captando en el otro su propia subjetividad concreta. Los procedimientos para ello no faltan; la sonrisa maravillada de la niña es esbozada por Gustave al mismo tiempo que sus ojos la perciben: entonces le parece que se ve y se siente sonreír simultáneamente. No es lo mismo, sin embargo, lo que le ocurre cuando se mira en un espejo: en este caso lo primero es la contracción muscular, el reflejo sólo, obedece; esto ni falta hace decirlo puesto que busca la exteriorización justa de su sentimiento. Pero si quiere volver a entrar en sí mismo bajo la forma de Caroline lo que se produce es lo contrario: lo visible ordena y los zigomáticos obedecen. Se concibe que este orden de sucesión le resulte más conveniente: como su ser está fuera, cautivo de los otros, se le permite ver, por lo pronto, el objeto indiscutible y luminoso, su alma, en los rasgos de su hermana. ¡Qué alegría apoderarse de ella y sentirla, fascinado, reproducirse sobre su propio rostrol No es únicamente su vasallaje recobrado lo que lo conmueve: es también que se le devuelve la felicidad en la medida misma en que él se la brinda a Caroline.

Todo iría a las mil maravillas si no hubieran sido dos o, más bien, si esta dualidad que permitió a Gustave hacerse generoso no hubiera tenido también como efecto el desreali-

zarlo más. La empresa del niño tiene como primera consecuencia ponerlo en la dependencia de su hermana. Esta es su verdad, como el esclavo hegeliano es la de su amo o, más exactamente, como el vasallo es la de su Señor y, mejor aún, como el público es, todas las noches, la de los intérpretes. No basta prodigarle dos dones: falta todavía que los acepte. Cuando ella arroja sobre él lo que él considera una mirada de adorable sumisión, Gustave está forzado a pensar que ella lo instituye su Señor: ¿Acaso no ha hecho todo para persuadirla de que su incansable generosidad debería ser pagada de vuelta con una devoción sin límites? En el momento en que intenta resucitar en ella al niño que él fue, Caroline lo rechaza con su misma gratitud, al reconocer en él al Amo que él se limita a representar, al sujeto otro que él no desea ni puede ser sino en lo imaginario y como puro medio de recobrar por ella su perdido vasallaje. Y, en cierta manera, es justamente lo que ha querido. Pero no comprendió la contradicción que está en el centro de su proyecto: si puede hacer de su hermana una verdadera súbdita, los arrebatos y el amor de ésta se dirigirán a un verdadero soberano. ¿Imaginamos el estupor y el malestar de Kean si el público, en vez de irrealizarse con él en un Elsinor imaginario, lo tomara de repente por el mismo Hamlet y se negara a verlo de otro modo? Adiós gloria, adiós genio: sólo queda un chambón que no se decide a matar a su padrastro. El escollo de Gustave es más grave aún, pues su relación lúdica con su hermana se establece intencionalmente y se integra en el movimiento de su personalización. Y he aquí que está obligado a vivir —sin poder formularse— este dilema: o bien declara que el Otro-sujeto es tan sólo un personaje inventado— y en este caso reconoce su impostura: falso señor, sólo tiene derecho a vasallos imaginarios; si Caroline es realmente vasalla es de alguien a quien él imita delante de ella, del pater familias o bien, como de costumbre, es fascinado por la idea que otro se forma de él y, metido en el juego, exige que el amor de su hermana se dirija a él, Gustave, el menor, de quien es ella la hermana menor— y ¿cómo no estaría deslumbrado el niño supernumerario, persuadido de que no cuenta para nadie, por la confianza total que ha hecho nacer en ese corazón que sólo late para él?— entonces es menester que sea definitivamente el agente dominador que ella ama. Ahora bien, nada en el mundo puede molestar más a Gustave: este niño habitado, rondado, trampeado por los otros no tiene

ni los medios ni el deseo de escaparles: pasivo y sometido tanto como rencoroso, si pudiera formular un deseo querría que sus propias conductas estuvieran determinadas por la profundidad de las tradiciones, del tiempo cíclico, en una palabra, por el espesor del ser, del pasado; rechazando a la vez los móviles atomizados del sensualismo y los fines trascendentes de la rebelión, le gustaría que sus actos, nacidos antes de su propio nacimiento, modelados pacientemente por la historia, conservaran, al apoderarse de su cuerpo para inscribirse a través de él en la objetividad, la opacidad de los acontecimientos terrestres. Si la generosidad, encarnación de la libertad, tuviera, por alguna brusca mutación, que llegar a ser su determinación fundamental, el universo se vaciaría de su sustancia: las cosas, pesadas presencias poéticas, en vez de suscitar sus apetitos se convertirían ante sus ojos en materiales que hay que tratar; el quietismo del fastidio, el calor húmedo de la recriminación pasiva cederían el lugar al sentido de empresa, al sentido de las responsabilidades. Para ser Señor, Gustave tendría que hacerse su propio cielo, emerger a la insoportable soledad sin red, sin techo, que es la soberanía consciente de sí misma.

Todo esto, por supuesto, el niño no se lo dice y no puede pensarlo: lo siente como un perpetuo malestar. A veces el juego del Don lo asquea sin que él sepa porqué —es cuando se siente repugnancia por su impostura— y a veces lo continúa en la resignación— se mantiene en su papel sea, pero es el único medio de suscitar en Caroline el movimiento del vasallo; poco importa que este movimiento no se dirija a él; lo esencial es que él pueda interiorizarlo para reanimar su propio vasallaje. Ocurre que la ilusión “prende” en la sobreexcitación lúdica: nunca por mucho tiempo. El miedo sucede a la alegría, el espejismo desaparece y Gustave vuelve a encontrar el sabor salobre de su vida y el sentimiento acrecentado de su irrealdad.

Tanto más si se piensa que, en la relación de Caroline con el hermano que ama, los dos términos no son homogéneos: uno es muy real, el otro es imaginario. Si realmente ella siente la felicidad del vasallaje, convierte entonces a la cosa en su propia felicidad y de paso, en tanto que determinación interiorizada, esta felicidad se denuncia como vivida por otra ipseidad, es decir, se encierra sobre sí y se niega al muchacho que pretende apoderarse de ella. En tanto que él la percibe, lo hemos visto, Gustave puede transformar a la niña en cuasi-

objeto imaginario, puede ver que se acerca a él su propia sonrisa; en tanto que sujeto, es decir, como sentido totalizante y centrípeto de esta sonrisa, se le escapa, pues debe apuntar hacia ella a través de una intención vacía. Y si apunta a lo vivido en su hermana como su propio vivido, será como imagen, al precio de una tensión casi insostenible, constituyendo el cuerpo de su hermana y sus mímicas en analogon de su propia subjetividad. De este modo, mediante un esfuerzo agotador, el niño ve que su Ego viene hacia él (polo de la psique, cuasi-objeto) y su exis-vida colmada, devoción —como afectadas de no-ser, en tanto que lo vivido imaginario es un no-vivido consciente de ser tal. Vale decir que se ve obligado a imaginar su propia subjetividad en vez de sentirla. Doble fracaso: el señor irreal es vasallo irreal en su hermana. Falso objeto para Caroline, falso sujeto en ella; Gustave se siente doblemente irreal; remitido de una subjetividad a la otra, este vaivén le resulta tanto más doloroso cuanto que la realidad de su vasalla denuncia su propia irrealidad: en la medida misma en que provoca intencionalmente una felicidad realmente sentida en su hermana, él se desrealiza y se destierra: el amor verdadero que ella le tiene —y que él está forzado a envidiarle— desenmascara a sus propios ojos su doble irrealidad de Señor amado y de vasallo amante. La desrealización de Gustave va mucho más lejos aún; esta hermana vasalizada, en realidad no es vista: la imagina. Por lo pronto, en lo que se refiere a las verdaderas necesidades de Caroline, son sus padres quienes se encargan de satisfacerlas: reproducir y salvaguardar la vida, ese es el don del amor. Así la solicitud de Gustave está herida de ineficacia, transformada en gesto. La mosca del coche era una actriz. Si la niña puede franquear sola este obstáculo, ¿qué necesidad tiene de socorro fraterno? Sólo puede importunar la mano que se apresura a ayudar cuando, grave y aplicada, la niña se esfuerza en caminar, en trepar por sus propios medios. En este caso, Gustave no tiene otro propósito que mostrarse delante de un público selecto —sus padres y Dios— para convocarlos a que reconozcan su devoción y, por este atajo, que le devuelvan su realidad. Pero no puede dejar de reconocer que molesta y sentir la inconsistencia de su pseudo-generosidad. De todos modos, en los primeros años la transformación de sus actos en gestos no es tan evidente; de hecho, a pesar de las precauciones de los padres y su tendencia a sobreproteger, es difícil que pueda decidirse que la vigilancia del hermano

es inútil. ¿Quién sabe si su vigilancia no podrá evitar caídas, lastimaduras? Realmente arriesgó su vida y realmente salvó la de su hermana el pequeño montañés que luchó contra las águilas. Quién sabe si no molestaba a la niña, ya desde la mañana, con sus precauciones inútiles, y si su acto no es otra cosa que un gesto que salió bien. Inversamente, ¿quién puede saber si Gustave, en circunstancia similar, no hubiera sido llevado por su comedia a dar pruebas del mismo valor, de la misma eficacia? Por desgracia, no hay águilas en el jardín del hospital. Pero siempre se puede soñar con que vendrá alguna o que la vigilancia de Gustave salvará algún día a la niña de una muerte insospechada pero siempre dispuesta a precipitarse sobre ella; en una palabra, Gustave puede decirse que, también él, está creando a su hermana en todo instante o, por lo menos, que reproduce su vida.

Pero el tiempo no trabaja a su favor. Con los años, el carácter de Caroline se afirma. Pues se parece muy poco a su hermano: no es vasallo el que quiere. Desde antes de su nacimiento, la habían esperado: se lo hicieron saber; su madre, con su amor enloquecido, le hizo un regalo regio: la confianza en sí misma. Caroline recibió todas las cualidades Flaubert: no las debió a la herencia, sino a un golpe de suerte en la cuna. Cuenta con lo suyo, sabe afirmar, negar, exigir, conoce la diferencia que separa la creencia de la certeza objetiva, no es posible imaginar que pueda vivir nunca dependiendo de los otros; en una palabra, no es posible tener menos dotes para practicar el "fanatismo del hombre por el hombre": no hay en ella ni vacío que llenar ni abandono que compensar; es la penuria lo que hizo a Gustave; a ella la hizo la abundancia. Sin duda Caroline le agradece a su hermano que la distraiga, se complace en compartir sus juegos, en echarse en sus brazos, sin aliento y maravillada; lo quiere, pero la ternura de Gustave no le hace olvidar el vínculo mucho más sólido y profundo que la une a su madre. El afecto que le manifiesta es un superfluo delicioso del cual no querría privarse por nada del mundo, pero que no le hace falta. A Gustave le hace falta todo su exceso de imaginación y de mala fe para lograr ver, en la gratitud que su hermana le demuestra, signos de vasallaje. Así se explica su agobiante solicitud: está por todos lados a la vez, la inviste, la asedia y se vuelve "excesivo" en todo, al punto que la niña, a veces, se siente molesta. No que la aburra alguna vez: la fatiga y, ciertos días, la fastidia. Dos cartas muy posteriores dan fe de esto. Una es de Gustave: está en París y promete, cuando esté de vuel-

ta, ahogar a besos a su hermana; ella habrá de protestar riendo, lo rechazará y la señora Flaubert tiene que intervenir: "¡Pero deja en paz a esa criatura!" Se comprende que describe en tiempo futuro una escena que ha ocurrido frecuentemente en el pasado de la familia. La otra carta es de la misma Caroline, quien reconoce sin miramientos que su hermano es a veces agobiante. "Para nosotros", escribe, y podemos suponer que piensa sobre todo en sus padres. El hecho es, de todos modos, que se pone del lado de ellos. Estas dos indicaciones, por tardías que sean, remiten evidentemente a tradiciones que arraigan en la infancia común de ellos. Gustave siempre volvía a la carga con Caroline a fin de escapar por un movimiento perpetuo a la decepción que lo amenazaba sin cesar. En la época de la Caída, la asimilación de las técnicas corporales ya había dado a la niña su autonomía física, la vivacidad de su inteligencia le permite aprender rápidamente todo lo que su hermano mayor ya sabe e incluso, a veces, lo que aún no sabe. El niño ni siquiera puede fingir que su generosidad se basa en la necesidad que ella tiene de él. En el momento en que Gustave procura excederse en su solicitud para disimular su insinceridad, se ve acorralado por la independencia de esta chiquita decidida y tiene que buscar un nuevo terreno para su gesta. No tiene elección: como sólo es generoso en la imaginación, es menester que asuma lo imaginario para regalárselo a su hermana. Será el divertidor de Caroline, le contará historias, la divertirá con sus payasadas, hará delante de ella y para ella las muecas que reservaba a su espejo. Inversión capital. En un sentido, su nueva gesta está más cerca que la antigua de una praxis: su eficacia es innegable, puesto que colma de alegría a la espectadora: en el viejo y siniestro hospital, lo único que una madre apasionada pero sombría, que un padre agobiado de trabajo no pueden dar a la niña es la alegría. Gustave se la ofrece a Caroline. Es un regalo considerable y sin duda útil: le permitió a la pequeña vivir en ese triste medio sin que su carácter constituido se alterara. Pero el pobre muchacho no tiene esa alegría que le da: por lo tanto, tiene que representarla. Al término del proceso, un niño triste, para seguir siendo fiel a su generosidad imaginaria, debe realizarse en mocetón alegre y extravagante. El momento no está lejos en que habrá de subir a las tablas: ya, por la asunción decidida de la irrealidad, transformó a su hermana en público y se da en espectáculo. La fisura se agranda: hasta el momento la generosidad sola era un papel; para suscitar el agradecimiento de Caroline, Gus-

tave intentaba hacer actos verdaderos; la realidad —esa calle que hay que atravesar, ese pozo que hay que franquear— aparecía como una mediación necesaria entre el Señor y su vasallo: es lo real que constituía el objeto del Don fraterno; al revelarse la empresa como una gesta, el mundo ya no es más el intermediario indispensable; Gustave no puede hacer ya nada por su hermana ni darle nada, salvo lo imaginario; se escamotea delante de la pequeña para que un personaje nazca de su suicidio. Aquí lo irreal se multiplica por sí mismo: para hacer nacer una apariencia de vasallaje mediante una apariencia de generosidad, el niño se produce deliberadamente como imagen. El fingido don de lo real se convierte en don de sí, y éste es a la vez don de nada —pura apariencia de don— y sacrificio del donador a la nada (termina volviéndose apariencia). Por cierto, la risa de Caroline es real. Pero el hecho es que los dos niños están separados por candilejas imaginarias: antes, cuando jugaban al vendedor y la clienta, etc., se irrealizaban juntos y en la reciprocidad; actualmente la relación recíproca está rota: Gustave es el único que se transforma en personaje; es una invitación al viaje, por supuesto; el propósito es que Caroline, espectadora, se irrealice afectándose de una creencia irreal en el espectáculo que él le da. Pero además de que los dos “pasajes a lo imaginario” no son del mismo grado (Gustave se hace comer entero por la apariencia, su hermana se limita a “creer sin creer” en la imagen propuesta) se producen el uno y el otro en la soledad. Gustave el generoso se separa de su hermana en la medida misma en que hace de ella el otro absoluto, el juez que decidirá si el pequeño saltimbanqui ha triunfado en su empresa. En ese sentido, le hace desempeñar el papel del pater familias pero a la inversa: la risa del médico-jefe denunciaba a su hijo menor como mal actor, la de Caroline anuncia a su hermano mayor que es un buen comediante. Pero si, en un caso, el niño teme a la hilaridad paterna y, en el otro, solicita la de su hermana, no por ello deja de ofrecerse tanto a la niña como al padre cruel, en cuyas manos se pone, cuyos veredictos espera, con la consecuencia de que dependen del Otro actualmente, hasta en su evasión fuera de lo real. Por otra parte, podíamos esperar esto: en un primer momento de su personalización, para defenderse de la acusación de no sentir lo que expresa, intenta recuperar su irrealidad, pero sólo logra desrealizarse aún más, en un segundo momento la revolución personalizadora lo lleva a interiorizar su desrealización permanente, en el tercero, finalmente, la

asume. Pero, a la vez, es menester que Otro le asegure que él es, en efecto, objetivamente, es decir, en sí,⁷¹ la apariencia a la cual quiere reducirse. Por desgracia para él las dos funciones que asigna a Caroline son incompatibles: ella no puede ser a la vez el juez de su hermano y su vasalla.

En este nivel la operación se lleva a cabo en tres planos de irrealidad, puesto que el Señor generoso se transforma en bufón para reencontrarse en otra —en la cual, por otra parte, está cada vez más seguro de encontrarse realmente— a su vasallaje perdido. Con ello, el momento menos insincero se vuelve el de la generosidad: cuando pretendía actuar, ésta era la mentira capital, de la cual derivaban todas las otras; ahora que se trata tan sólo de representar y que se gasta sin tasa, hay en sus conductas algo parecido a la verdad. De todos modos, trata a su hermana como medio y no como fin, puesto que es a sí mismo que él quiere colmar en ella; pero no se engaña: la prueba es que conservará toda su vida dos concepciones del acto generoso, que pueden parecer opuestas pero que son, en él, complementarias. Por una parte, la producción de lo imaginario aparece como el Don absoluto (incluso si, como veremos, es un presente envenenado); este sentimiento es uno de los factores de su personalización como Artista. Por otra parte, denuncia muy temprano la triquiñuela que está en la base del gesto generoso. En 1837 escribe a Ernest:

"...Desde que no estás más conmigo, tú y Alfred, me analizo cada vez más a mí y a los otros. Diseco sin cesar: me divierte y, cuando finalmente acabo por descubrir la corrupción en algo que pasa por puro y la gangrena en nobles lugares, levanto la cabeza y me río. Así es, he llegado a tener la firme convicción de que la vanidad está en la base de todo y finalmente que, lo que se llama conciencia, no es nada más que la vanidad interior. Sí, cuando das limosna hay tal vez un impulso de simpatía, un movimiento de piedad, horror de la fealdad y del sufrimiento, incluso egoísmo; pero más que por todo eso, lo haces para poder decirte: hago el bien, hay pocos como yo, me estimo más que los otros, a fin de poder mirarte como superior por el corazón, de tener finalmente tu propia estima, la que prefieres a todas las otras... Esta teoría te parece cruel y a mí mismo me molesta. En un principio parece falsa pero, si se mira con más atención, siento que es verdadera."

⁷¹ He mostrado que, para Gustave, el en-sí y el para-el-otro se confunden o, mejor dicho, que éste es el signo de aquél.

La limosna —ejemplo elegido por su misma banalidad— resume y disimula todas las conductas a las que Gustave se refiere en pensamiento, dicho de otro modo, la práctica del Don. La reflexión, nos dice, descubre pronto que la generosidad es una comedia organizada por el orgullo: no es más que una apariencia, que una gesta, puesto que los motivos del don son muy distintos de los que se anuncian públicamente. Se representa esta farsa para engañarse a sí mismo y poder finalmente “estimarse”. En pocas palabras, todo es espejismo aquí, inclusive el orgullo de sí —el único que contaría, puesto que éste es el único que no viene de los otros, si justamente no fuera imposible. Y ¿qué es esta postulación del orgulloso Gustave, si no el humilde y legítimo deseo de sentir que él es perfectamente real, que existe verdaderamente? Humilde y legítimo, pero vano: todo lo que el niño emprende para satisfacerse está condenado de antemano a no ser más que apariencia. Resumamos: la generosidad no es más que una fachada; la generosidad consiste en sacrificarse para hacer acceder al otro al mundo de las fachadas. A los ojos de Flaubert estas dos máximas constituyen los dos términos de una falsa antinomia. Veremos más tarde cómo se las arreglará para superar su aparente contradicción. Las menciono aquí para indicar que Gustave, en la época en que se improvisa como bufón de Caroline, tiene conciencia de hundirse en la soledad de lo irreal.

Una última pregunta: ¿a quién representa? ¿Quién es el personaje que interpreta originalmente para hacer reír a su hermana? Si pudiéramos contestar, sabríamos mucho sobre los primeros años de Gustave. Pero, como es de imaginar, los informes faltan. Sabemos tan sólo que más tarde el muchacho no se resiste a subir él mismo al escenario, exagerando hasta la caricatura ciertos rasgos reconocidos de su carácter, interpretando al idiota, porque adivina o cree adivinar que lo consideran tal, exagerando su fuerza o su voluminosidad hasta volverse épico, forzando la generosidad que quiere probar hasta transformarla en una insoportable exuberancia. Y también que uno de sus placeres consiste en imitar a personas —reales o inventadas— que no son él: el padre Couillères, el periodista de Nevers, el Muchacho. ¿Qué elige, a los siete años, para divertir a Caroline? Interpretar a Gustave Flaubert o a un personaje extraño. A decir verdad, para que las dos opciones se opongan, es menester de entrada haberlas definido rigurosamente. Y aún así su oposición es más aparente que real: se puede interpretar al otro y ponerse en él

de cuerpo y alma. ¿Acaso no es lo que hace Gustave, cuentista y novelista? Al comienzo, en todo caso, nada está dividido, las dos actitudes se interpenetran y podemos suponer que pasa de sí mismo al otro y del otro a sí mismo con tanta más indiferencia por ser el mismo otro, el otro que los otros ven. Esto equivale a decir que, en este primer tiempo la revolución personalizadora produce a la vez, por una especie de gemelación, el personaje y la persona, y que ésta como aquél se caracterizan por una estructura de irrealidad. Gustave, en consecuencia, no sabrá nunca muy bien si vive la una o si interpreta al otro. Esta observación nos permitirá muy pronto descubrir la unidad de las conductas irrealizadoras de Flaubert, es decir, el sentido de su personalización.

Cuando los juegos terminan, al atardecer, este niño sobreexcitado, presa de su Ego imaginario, se vuelve a encontrar saturado de sí mismo, querría olvidar sus comedias, volver a ser verdadero. Pero es el momento de la comida en familia; por su sola presencia, el doctor Flaubert cambia al Señor extravagante en vasallo impostor. Gustave se sorprende cada noche representando lo que siente y fracasando. Curioso actor, execrable en su verdadero empleo, cuando deja ver sus amores y sus penas, excelente en los "contraempleos" y la "composición". En realidad, en el jardín, el público "responde". La alternancia de éxitos al aire libre y de fracasos familiares no hace más que ensanchar el foso que lo separa de los otros: falso de toda falsedad cuando es él mismo, convincente, aplaudido, cuando se hace pasar por lo contrario de lo que es, ¿cómo sorprenderse si, en el movimiento de su personalización, llega a rechazar lo vivido hacia la clandestinidad y a preferirle una insinceridad que conviene? Tanto más si se piensa que la credulidad de Caroline lo lleva, en instantes vertiginosos, a identificarse casi con su personaje. La no-comunicación ha causado su desgracia: sea como fuere, la asume y ya no comunicará más de su vida con nadie, salvo en el dominio de la irrealidad. Así, cuando se da, a los siete años, una personalidad ficticia —que toma prestada a su padre— decide cuáles habrán de ser sus relaciones futuras con todos aquellos —camaradas, amigos, amantes que encontrará más adelante— a excepción de Alfred, de quien se convertirá en vasallo y a quién querrá de veras. No es el momento de analizar sus relaciones con Chevalier, con Ma-

xime, con Bouilhet: volveremos más tarde sobre el punto. Pero, como nuestro propósito es detener esta obra en 1857, no tendremos ocasión, en adelante, de volver a trazar la historia de su última amistad. Y no hay ninguna otra que sea igualmente elocuente, que nos informe mejor sobre las relaciones entre lo imaginario y lo real en las conductas afectivas de Flaubert. Es por esto que me ha parecido acertado contar esta amistad aquí, inmediatamente después de sus "amores infantiles".

Edmond Laporte, su vecino, tiene diez años menos que él. Viejo estudiante de medicina, había dejado París, donde vivía, para dirigir una fábrica de encajes en Grand-Couronne, río abajo desde Croisset. Los dos hombres se conocieron en 1866. Alto, de ojos claros, Laporte tenía un mínimo de parecido con Bouilhet, con el mismo Flaubert: cayó bien enseñada. Pero después de la muerte del Alter Ego y la guerra del 70 las relaciones se estrechan. Laporte se muestra infinitamente servicial, colma a Gustave de regalos y, sobre todo, tiene la ventaja de admirar a Gustave más que lo que nunca lo admiró el mismo Bouilhet: incondicionalmente. Flaubert desempeña el papel de Señor generoso, acepta su homenaje y firma complacientemente "Su Gigante". El vínculo de vasallaje ya está fuertemente marcado por esta denominación. Pero hay que leer la Correspondencia.⁷² Estas líneas, por ejemplo, dirigidas a Caroline: "Sin duda has visto al bueno de Laporte y te habrá contado sus tristes historias ¡Me afligieron de veras! El pobre muchacho tuvo una frase deliciosa después de habérmelas expuesto: "Es un lazo más entre nosotros dos". ¡Como si se alegrara de haberse arruinado a fin de parecerseme!"

El "bueno" de Laporte, como Louis, es un "pobre muchacho". Ya aprendimos a reconocer esta benevolencia un poco condescendiente. Pero la palabra "deliciosa" nos sorprende menos que el comentario de Flaubert: después de todo, la frase, en sí misma, es bastante trivial. No sabemos cómo la dijo Laporte. Pero aquí, desnudada, reducida al puro significado, parece sobre todo una "amabilidad". Laporte, un poco confuso por hablar de sí mismo —tanto más que había dado su garantía para algunas deudas de Commanville y podía temer que Gustave viera en sus palabras una alusión al servicio prestado— resume y dice amistosamente: "Es un lazo más entre nosotros." Bien mirado, es un mezquino consuelo y bas-

⁷² La totalidad de las cartas a Laporte están en los últimos tomos del *Supplément à la Correspondance*.

tante melancólico. También es posible ver aquí una excusa: "Ya lo sé: estamos en la misma canasta". En todo caso, la intención profunda es cortar: la frase se dice después de haber contado "sus tristes historias". No quejarse delante de su gigante, no molestarlo, no suscitar su compasión. Lo que lo desorienta, por el contrario, es que Gustave se apodera de la frase, la calienta al rojo vivo, exprime el sentido al máximo: el único propósito de Laporte es identificarse con el Señor; la desgracia lo alegra porque acelera el proceso de identificación. En última instancia, aceptaría el martirio y la muerte, es decir, la supresión de su ser inesencial, si pudiera a este precio convertirse en Gustave. No sabemos demasiado bien quién fue Laporte: tal vez, después de todo, quería a Flaubert hasta ese punto. Sin embargo, no enteramente, puesto que no aceptó que los Commanville lo tomaran por tonto. En todo caso, es Gustave quien nos ocupa —y su prontitud para inventar o reconocer la conducta de vasallaje. La expresión le parece "deliciosa", la paladea: es así que quiere que sea Laporte. Es así, por otra parte, que lo describe. En efecto, en el momento en que se pelean, Commanville "andaba diciendo que... si (Laporte) dio su firma, fue para entrar más íntimamente en la vida de Flaubert".⁷³ El marido de Caroline no encontró él sólo esta interpretación: traduce, no sin bajeza, una opinión del mismo Gustave. En primer lugar es muy cierto —y en honor de Laporte— que éste aceptó estos compromisos para hacerle un servicio a su Gigante. Pero, para que Commanville vea aquí la "intención de entrar más íntimamente en la vida de su tío" es menester que haya oído y comprendido mal los comentarios de éste. Gustave no presentaba —es seguro— el acto de Laporte como un servicio libremente hecho por un igual a su igual: veía en esto el efecto de la devoción de un siervo. Por cierto no por ingratitud, sino porque ponía a la generosidad del lado del Señor. El vasallo da sus bienes, a veces su vida misma, pero lo hace por amor, en ese impulso que lo lleva a considerarse inesencial frente a su Amo y a destruirse si es necesario para disminuir las distancias y llevar hasta el fin la empresa de identificación. Sí, Gustave explicaba la conducta de Laporte por un deseo permanente de estar más cerca de su Gigante, ser más íntimo y no vivir nada más que para y por él: Commanville tradujo en su lenguaje, —el del interés— y no faltó nada más para que el motivo se volviera absurdo. ¿Qué interés hubiera empujado a Laporte a penetrar

⁷³ Correspondance, Supplément: nota a la carta del 28 septiembre 1879.

más adentro en la vida de un hombre sombrío, prematuramente envejecido, arruinado? ¿Y acaso los editores de la *Correspondencia* (Supplément) no tienen razón al escribir: "Laporte habría podido contestar que era desde hacía diez años el amigo del escritor cuando se produjo la quiebra de Commanville"?⁷⁴ No: las conductas de Laporte se explican por la amistad que siente por Flaubert, y en ésta, sin ninguna duda, entra mucho de admiración, pero, al mismo tiempo, un conocimiento profundo y verdadero de Gustave.⁷⁵ Refractadas a través del medio feudal, se convierten en una relación objetiva y casi institucional que, refractada a su vez por el medio Commanville, aparece estúpidamente como una táctica interesada, basada en el cálculo. Hay que añadir que el "pobre Commanville" tiene la desgracia de ser vanidoso: puesto a flote después de su "tropiezo" ya no quiere tener obligaciones con nadie. Esto equivaldría a reconocer sus incapacidades y que sólo el sostén de los amigos le impide zozobrar. Flaubert puede aceptar los servicios que le presta Laporte porque éstos son actos de amor. Commanville no es, por cierto, Señor; si acepta sostenes, tiene que atribuirlos a la generosidad (lo cual le resulta insoportable) o al cálculo. Opta por la segunda solución, a partir de anécdotas y reflexiones transmitidas por Flaubert y que tienen un sentido muy distinto. Pues Flaubert no cesa de pedir a Laporte y jamás se siente por ello, obligado. Basta hojear la *Correspondencia* para medir el número y la extensión de las tareas que imponía a su "viejo sólido",⁷⁶ a su "compinche". Este clasifica notas para Gustave, sale en busca de informaciones, las ordena, se las da. Lo pone en relaciones con especialistas que le dan precisiones sobre algunos detalles técnicos. Cumple encargos, va a ver en nombre de él, en Rouen, a los amigos demasiado silenciosos; Flaubert lo hace entrar al comité Louis Bouilhet para que el "viejo sólido" le sirva de factótum y asegure las relaciones con la Municipalidad. Es Laporte quien va a buscarlo, al fin de su estadía en Suiza, y lo trae de vuelta a Croisset; es también Laporte quien va a dormir a Croisset cuando Gustave se fractura la pierna, lo cuida, le sirve de secretario y merece, por su celo, el título de "hermana de caridad".⁷⁷ El Gigante no

⁷⁴ *Correspondance*, Supplément; nota a la carta del 28 de septiembre de 1879.

⁷⁵ Ver su respuesta a G. F. del 30 de septiembre del 79, *Ibid.*, loc. cit.

⁷⁶ Que Gustave tiende a reemplazar a Bouilhet muerto con Laporte es lo que muestran claramente estas tres palabras: así lo llamaba a Louis.

⁷⁷ Cf. entre otras *Correspondance*, Suppl., t. III, 27 de octubre del 74: "Las notas del doctor (Devoyes) son excelentes. Pido mucho en

ese estilo." Febrero del 75: "Gracias por el libro, querido amigo". Marzo del 75: "Si tiene un momento libre, pase por lo de Brèrè...". 16 de mayo del 75: "Envíeme en seguida, (para el perro Julio) el surnifugo mágico prometido por su Excelencia." Julio del 76: "Tráigame su Grisolles..." 26 de septiembre del 76: "¿No podría ver si encuentra en la "Astronomía Popular" de Arago algo que pueda servirme?..." 16 de enero del 77 (a Commanville): "Examine con Laporte si no se puede hacer algo." Enero del 77: "Estoy esperando la mañana para el asunto Bouilhet." Enero del 77: Laporte presta a Flaubert una pieza anatómica desarmable y éste le escribe el 27 de enero: "Lo conmino a que me expida illico su lacayo tenor, que llevará de vuelta... su corazón." El mismo día, a propósito de Commanville: "Querría hablarle seriamente durante una hora, lo antes posible..." 29 de marzo del 77 (siempre a propósito de C.): "En cuanto a sus amigos de París, habría que meterles la espada en los lomos ¡hay apuro, hay apuro!" 11 de abril del 77: "Si pasa por la calle de Carrettes, 178 (casa Dieusq.) entre para averiguar qué quiere decir (el silencio de Felipe el Perfecto) y lo autorizo, si no está muerto o enfermo, a endilgarle en mi nombre una buena felpada." 13 de junio del 77: "Me ha pasado por la mente encargarle algunos trabajos, ya que me los pide, pero no habría libros suficientes. Tendría usted que tener toda una biblioteca para mí... En cuanto tenga su Raspail y algunos de sus Manuales de la Salud, envíemelos." 5 de agosto del 77: "He leído todos sus libros... Tráigame Les Pélerinages." 15 de agosto del 77: "Que el Asiático (apodo de Laporte) venga él mismo a ofrecerse a la explotación de su Vitelio." 11 de septiembre del 77: "¿Ha terminado usted con las notas sobre agricultura y medicina? En ese caso, tráigame los papeluchos." 1º de diciembre del 77: "Es necesario que el Asiático escarbe las notas. Me gustaría poder detener su trabajo." Marzo del 78: "Envíeme, ahora mismo, una lista de obras de consulta." Mayo del 78: "Tráteme de venir a Croisset el lunes próximo a comer y pasar la noche, y tráigame todas sus notas sobre la Corona." Julio del 78: "Déme noticias de Guy." Miércoles (julio del 78): "¿Piensa usted en el pedido de la copia de Corneille?" Julio del 78: "Sería muy amable de su parte si pasara por lo de Charpentier (editor de F.) y le dijera, de mi parte...". 24 de septiembre del 78: "Tráigame dos paquetes de tabaco de la Civette, a doce francos..." 28 de diciembre: "Tráigame el miércoles Lefèvre et Nourrisson." 4 de febrero del 79: "Si Cordier está en Rouen, sería muy amable de su parte que pasara a verlo." 30 marzo 79: "Cuando vaya el martes a la Biblioteca, 1º tome para mí Ars Magna Lucis, etc... Su peso y su tamaño le valdrán a usted en la calle una inmensa consideración... Para no molestarse tanto, recoja en... muelle del Havre 7, a mis dos mandaderos. 2º Mientras está en la Biblioteca, búsqume en L'Illustration de 1853 una imagen... Como no le van a dejar traer el tomo, me puede hacer una descripción del tal dibujo." 25 de abril del 79: "Cuando decía ayer que algunos de los consejeros generales habían propuesto ofrecer una cena a Sarah Bernhardt, me negaron el hecho... Nada me resulta más insoportable que esta clase de escepticismo! Cuando hablo de un hecho, me gusta que se finja creerme, y tengo interés, mi viejo Bob, en tener las pruebas de éste. Por lo tanto, dígame los nombres de nuestros elegantes (con detalles) para que yo pueda cerrar el pico a quien sea con derecho." 27 de abril del 79: "¿Tendré que enojarme

desdén, en ocasiones, movilizar al viejo "Bob" para obtener el nombramiento de Caroline ⁷⁸ para un trabajo o para aclarar sus propios asuntos. "¡Vaya a ver! ¡Vaya, pues...!". Es el estribillo. Leyendo las cartas que cito en las notas —y muchas otras— se verá que la relación unívoca de vasallaje se manifiesta aquí mediante el uso constante y deliberado del imperativo. Una carta a Laporte es una orden. Por supuesto, sabemos que el imperativo es empleado de buena gana por Flaubert con todo el mundo (incluso con quienes le inspiran recelos) y que sus ukases, lanzados desde las alturas de su cuarto solitario, tienen por función, muy a menudo, disfrazarle su impotencia. De todos modos, por lo pronto no es indiferente para nuestro propósito que Gustave haya elegido justamente, como tipo casi universal de relación, el mandato que, en su caso, sigue siendo la formulación irreal de un pedido, de una súplica, de una sugerencia o un consejo. Solo, juega a ser el Señor, sin ilusión pero sin descanso. El sabe, en efecto, qué relación real lo une con tal o cual corresponsal; asimismo, tiene bastante arte para introducir sus "órdenes" con suficiente habilidad para no chocar, para que se vea en ellas la expresión, tal vez demasiado viva, de un profundo interés, de una verdadera solicitud.

En sus relaciones con Laporte, por el contrario, la orden es neta, brutal. Ningún paliativo; Gustave no se toma el trabajo de introducirla o compensarla. Cuando le encarga a su "Bob" una comisión que suele ser aburrida, nunca atempera sus órdenes con un "si lo tiene a bien" o "le ruego". ⁷⁹ Más aún: se siente tan cómodo en el rol del Señor que lo invita a comer,

con Turguénev? Hoy hace ocho días que ha faltado cuatro veces a su palabra... ¿Querría usted venir esta noche a calmarme y comer la cena que se preparó para este cosaco?" 8 de mayo del 79: "Vaya a ver a Guy a su ministerio y trate de obtener noticias sobre lo que me interesa." 10 de mayo del 79 (a propósito de una carta con firma ilegible en la cual se lo habría propuesto para un cargo en la Mazarine): "Trate, entonces, de aclararme esta historia y de ver a Guy." 11 de mayo (sobre el mismo asunto); "Vaya a ver (a Guy) hoy a su oficina y envíeme aclaraciones... Puede, de mi parte, ir a darle las gracias a About y decirle que... etc." Julio del 79: "En cuanto al libro de Vivier, al pasar de vuelta por París, vea como es eso y cómpremelo."

También encontramos en la Correspondance alusiones a muchos servicios que Flaubert solicitaba oralmente de Laporte.

⁷⁸ Se estaba restaurando la casa de Pierre Corneille para instalar en ella un museo que querían adornar con la copia de un retrato del poeta. La señora Commanville deseaba que se le encargara la tarea. Laporte debía redactar el informe al Consejo general.

⁷⁹ Salvo en sus dos últimas cartas. Volveremos sobre el punto.

la mayor parte de las veces, en forma imperativa o incluso conminatoria. Cito, al azar, algunos ejemplos: 1º de marzo del 76: "Lo espero. Es todo lo que tengo que decirle". 6 de abril del 76: "Cuento con usted para el fin de la semana que entra. ¿Verdad?" 17 de julio del 76: "Lo espero el jueves a las once para almorzar. Arreglado. ¿No?" Enero del 77: "La señora Régnier viene mañana a las once. Por lo tanto, espero a mi Bol mañana a las seis y media de la tarde, tanto más por cuanto lo necesitaré el viernes de mañana por el asunto Louis Bouilhet". 20 de agosto del 77: "Supongo que ha recibido usted una carta de su Gigante invitándolo a almorzar mañana martes. ¿No es así?... Me voy el jueves. ¡Así que no me falle! Respuesta inmediata, por favor, y en todo caso hasta mañana por el barco de las nueve y media". 13 de octubre del 77: "Sí, mañana a las seis y media. Pero le prevengo que, en cuanto a la partida matinal, habrá que tomar precauciones de antemano, porque esta vez ¡la cosa se va a poner fea! Queda usted advertido, querido". Julio del 78: "Me fastidia usted por no venir el lunes, como me lo había prometido... Elija, pues, su día y venga lo más pronto posible". 15 de agosto del 78: "Le diré qué debe usted hacer, querido. Vendrá el sábado en el barco de las siete y no se irá hasta el lunes... ¡Nada de excusas! No tiene usted nada que hacer. Una buena jornada de paleo y de charla con su Gigante le va a hacer bien. En caso contrario, "lo voy a tomar por mal lado".⁸⁰

14 de enero del 79: "Arrégleselas usted para concederme todo el domingo, hasta el lunes por la mañana. Vamos, vamos, no se haga la puta difícil". 20 de enero: "No olvide usted, mi querido, que yo exijo su presencia el próximo sábado...", etc.

A cambio de esta devoción, ¿qué da el generoso Señor? Lo que siempre dio a sus vasallos: su admirable persona, cuya generosidad fundamental consiste en existir. Durante el viaje de 1874 representará al Muchacho para Laporte, del mismo modo que, de niño, hacía bufonadas para divertir a Caroline.⁸¹ Esto equivale a investirlo, dominarlo, arrastrarlo, marearlo con su risa sonora y forzada. Laporte le regala un perro, dos monstruos chinos de porcelana Ming, y Flaubert le ofrece, en cambio, el medallón de Bouilhet hecho por Carrier-Bolleuse. Lo cual equivale a condecorarlo con la orden del Alter Ego. Al poco tiempo le regala su cuerpo de gloria, el manus-

⁸⁰ Como se ve, es Laporte quien habrá de beneficiarse con "la jornada de paleo". Gustave le hace un servicio al convocarlo.

⁸¹ Al parecer, en esta ocasión resucitó a este personaje, del cual no hablaba desde hacía mucho.

crito de los Tres cuentos (2 de abril del 77) con esta dedicatoria: "Usted me vio escribir estas líneas, viejo y querido amigo, Acéptelas y que le recuerden a su Gigante". Y el 11 de abril, en respuesta a los agradecimientos del feliz destinatario: "...No hay que darme las gracias por algo que me dio tanto placer como a usted; como conozco a mi Asiático, sabía la alegría que le iba a dar poseer los manuscritos de su Gigante". Esta alegría lo conmueve un poco: por lo pronto, porque ya se ve en la casa de su vasallo en forma de grimorio sagrado, obligando a éste, por obra del imperioso don de sí mismo, a la gratitud permanente: allí será el objeto de un culto doméstico. Pero, lo sabemos, actualmente, cuando se complacía en imaginarse esta alegría vasalla, la vivía por procuración, como una felicidad que a él, desde la Caída, le había sido constantemente negada. En Laporte él se ve de antemano extraviado, conquistado, vuelve a ser el niño Gustave que se precipita hacia un amo adorable. ¿Se dirá que la amistad sincera y respetuosa de Laporte confería, por una vez, una cierta realidad al gesto señorial? En realidad, éste suele solicitar las tareas que el otro le impone, le gusta servir, sus sentimientos hacia Flaubert son profundos. Al recibir el manuscrito de los Tres cuentos experimenta realmente la alegría que el donante suponía. Como respuesta, se ofrece todo entero: "¿Qué puedo hacer por usted?" Y el Señor responde con benevolencia: "Siga usted siendo como es". Todo esto es cierto. Sin embargo, la relación verdadera, aquí como en otra parte, está manchada de irrealidad; y la culpa no la tiene Laporte —el único de los vasallos que desempeñó su papel concienzudamente— sino el mismo Flaubert.

Si se lee más detenidamente la Correspondencia, se nota muy pronto que Flaubert no siempre fue tan imperioso en sus relaciones con "Bob".⁸² Sin duda consideró desde el principio a su amistad como un vínculo de vasallaje, pues inmediatamente adivinó la admiración que Laporte sentía por él. Sin duda, también, le encarga encomiendas y comisiones empleando el modo imperativo, pero las exigencias van a aumentar y las órdenes se multiplicarán a partir del mes de agosto de 1875. En ese mes la señora Commanville —que debía 50.000 francos al banquero Faucon— solicita pagar su deuda en pagos anuales durante ocho o diez años. El banquero acepta a condición que el compromiso esté garantizado por "una buena firma". Laporte da a Caroline la garantía por la mitad de la suma.

⁸² En el 73, en ocasión del envío de los monstruos chinos, todavía se dignó dar las gracias.

Raoul Duval, diputado del Sena Inferior, requerido el 31 de agosto, se constituye en caución del resto. En setiembre Flaubert da las gracias a uno y otro. La comparación de las cartas es instructiva.

A Raoul Duval le escribe dos veces.

6 de setiembre: "...Así, mi querido amigo, aprovecho su abnegación para decirle muchas gracias... Le estrecho la mano, agradeciéndole de nuevo desde el fondo de mi corazón".

9 de setiembre (al recibir la carta de garantía que había solicitado): "...No puedo o, mejor dicho, no podemos mi sobrina y yo, hacer otra cosa que dar las gracias con todo el corazón. Nos ha hecho usted un verdadero servicio que no olvidaré. Estoy muy enfermo, mi querido amigo, y dentro de dos o tres días me voy a refugiar en Concarneau, donde intentaré quedarme el mayor tiempo posible. Le mando un abrazo".

Es cierto: está enfermo. Enfermo de miedo y de humillación. La cosa le resultó difícil, no hay duda; ha tenido que pedir y agradecer; su orgullo de burgués, de propietario terrateniente, sufre profundamente. Sin embargo, no vacila en manifestar su gratitud a Raoul Duval: lo hace humildemente, "con todo el corazón" y, lejos de adoptar poses estoicas, se abandona, se queja, se hace compadecer. En una palabra, acepta desempeñar el papel de deudor.

La carta a Laporte, —enviada el 3 de setiembre— está escrita en otro tono:

"Mi querido viejo:

Faucon ha aceptado lo que se le pidió.

La quiebra no se producirá, y esto es obra suya.

"He vendido al señor Delahaute mi granja de Deauville en doscientos mil francos, lo cual me permite salvar a mi pobre sobrino.

"¡Ya ha pasado lo peor! Se me hace largo verlo a usted para darle explicaciones, y después de esto me iré a Concarneau. Entonces, querido, en cuanto esté de vuelta en Couronne, pase por aquí para que yo lo abrace."

Es todo. En esta "carta de agradecimiento" no hay ningunas gracias. Gustave espera impacientemente a Laporte, no para testimoniarse su agradecimiento, sino para "darle explicaciones". El tono es viril, casi militar. E inmediatamente, después de haber declarado que Bob paró la quiebra Gustave se apresura a añadir que ha vendido su granja en 200.000 francos: esos 200.000 francos dados a Commanville muestran la amplitud del sacrificio del tío y reducen a su justo valor el servicio prestado por Laporte. Gustave quiere indicar, además, que no tiene nada que hacer en el asunto: se trata, en realidad,

de la felicidad de su sobrina. También encontramos, es cierto, algo de esta actitud en la segunda a Raoul Duval: "No puedo, mejor dicho, mi sobrina y yo no podemos...". Pero es mucho más discreto. En otras palabras, con Raoul Duval se deja ir; con Laporte se contiene y se endurece. Caroline añade algunas palabras en el mismo estilo:

"No deje usted de venir a Croisset, aunque mi tío ya se haya ido."

"Tengo muchos deseos de estrecharle la mano y me considero feliz de contarle entre los verdaderos amigos."

Estas líneas están inspiradas por Gustave o imitadas de él: Caroline tampoco le da las gracias a Laporte: lo felicita por su buena conducta y le permite acceder al rango de verdadero amigo. Todo se reduce, realmente, a una invitación a comer: "No deje de venir...", que parece, como las invitaciones de Flaubert, una orden. En cuanto a las palabras "aunque mi tío ya haya partido" muestran que Gustave no tenía intenciones de demorar su partida hasta el regreso de Laporte. De hecho, partió hacia mediados de setiembre,⁸³ pero fue en razón de haber sido retenido por sus asuntos. El 12 le escribirá de Croisset a su amigo, a quien no volvió a ver, prometiéndole simplemente: "...en cuanto esté un poco repuesto, le escribiré de Concarneau". La carta prometida se hace esperar —data del 2 de octubre— y no contiene nada más que una alusión al servicio prestado: "Usted conoce bien mis pesares, puesto que los ha compartido". Más adelante, ya no se tratará nunca del asunto, salvo en el 79, con bastante acritud en el momento de la ruptura. Se dirá sin duda que los dos hombres se veían con frecuencia y que Flaubert podía manifestar de viva voz su gratitud. Pero no: no se trata de una omisión, sino de una toma de posición. Flaubert se niega a estar en deuda con Laporte. No es que desconozca la importancia del compromiso tomado, sino que juzga simplemente que su "bueno de Bob" ha cumplido con su deber de vasallo. Por esta razón le debe estima e incluso amistad: reconocimiento jamás. ¿Por qué, se dirá, se lo manifiesta a Raoul Duval? Porque éste, un verdadero rico, un notable, un hombre político influyente, se lo impone.⁸⁴ Laporte, aunque no es pobre, no tiene una gran fortuna. Además, desde el comienzo, admira. Raoul Duval aprecia. Lo que se llamará en éste generosidad será en el otro

⁸³ Llegó a Concarneau el jueves 16.

⁸⁴ Las cartas a Raoul Duval, por debajo de la falsa rudeza caprichosa, suelen ser serviles. Ver en particular la del 7 de febrero del 71.

espíritu de sacrificio. Y un señor honra a su vasallo cuando acepta su sacrificio.

Esta actitud oculta un malestar profundo. Lo hemos visto con su hermana Caroline jugar a ser el donante para sentirse, en ella, objeto maravillado de su generosidad. Caroline, de este modo, se convertía en variable independiente y su hermano se ponía en sus manos: $G = f(C)$. Pero esta relación seguía siendo vivible, Gustave podía admitir depender de una inferior porque la inferioridad de su hermana era provisional: los dos niños eran, tanto el uno como la otra, dos Flaubert. Ahora bien, como sabemos, Gustave interiorizó el orgullo de su familia: está el pater familias, su mujer, sus hijos, después nada, después nada, después el primero de los No-Flaubert. Así es que el último de los Flaubert, bajando la mirada, puede ver a sus innumerables inferiores, que pululan en los valles. Contradicción profunda; no es en su condición de individuo que él planea por encima de ellos: desde este punto de vista, su constitución, la enemistad que siente por sí mismo, su deseo de someterse para olvidarse en la devoción o para recibir su estatuto ontológico de la graciosa voluntad de los otros, todo lo llevaría a una humildad profunda; es superior al común de la especie en tanto que miembro de un grupo, pero, como ese grupo lo rechazó y casi lo descalificó, él no puede sentir esta superioridad: en él el orgullo Flaubert es negativo y otro, lo vive como una mordedura; es un imperativo abstracto y doloroso: "Noblesse oblige" y no una tranquila certidumbre; en él el deber de elevarse siempre más arriba se opone al deseo de caer de rodillas. En sus relaciones con Caroline la contradicción es apenas incómoda, puesto que el hermano y la hermana son dos partes de un mismo todo. En cuanto esta totalización con dominante familiar cede el lugar a una revolución personalizadora con dominante sexual —con Louise, por ejemplo— la oposición del imperativo y del deseo se acrecienta, pero Gustave sabe sacarle provecho para procurarse un agrio placer: Louise es inferior como mujer y como no-Flaubert; él juega desde lejos al hombre dominador, se divierte atormentando sádicamente a la celosa; cerca de ella empieza por hacerse viril y "toro", pero es a fin de sucumbir mejor a las caricias devoradoras de la mujer dominante. Con los hombres la contradicción es insuperable: su homosexualidad no está suficientemente desarrollada para que goce o desee gozar la voluptuosidad perversa de someterse a inferiores; en realidad aceptaría el dominio sexual de un Señor, pero el orgullo Faubert le prohíbe buscar un amo entre quienes no son de su sangre: Alfred

es una excepción por razones muy precisas que expondremos más tarde y que sólo son válidas en ese caso singular. Con los otros hay que dominar, dar sin dar, imponerse, recrear la jerarquía feudal y encaramarse en la cumbre. Va contra su pasividad constituida, siente su insinceridad y que este arrebatado de generosidad quede en la superficie sin conmover realmente nunca el fondo inerte y sombrío de su alma rencorosa; no hay nada que hacer, es más fuerte que él, y para escapar al asco de sí mismo acelera su gesta y fuerza sus efectos.

Esta contradicción nos da la clave de sus relaciones con Laporte entre 1875 y 1880. Gustave es francamente el deudor de Laporte, cosa que no puede ni ocultarse del todo ni aguantar sin furor. El único medio que encuentra para huir de esta evidencia incómoda es llevar al extremo su dominio fingido. Multiplicará los imperativos, las exigencias, abrumará al vasallo con mil comisiones, lo molestará sin cesar, lo cargará de pedidos, en una palabra, lo forzará a extremar su conducta de subordinado para probarse a posteriori que su amigo actuaba como vasallo cuando garantizaba los pagarés de los Commanville, dicho de otro modo, que obedecía a su deber de deudor, que se precipitaba con alegría sobre la primera ocasión de manifestar su gratitud por el Don perpetuo que Flaubert le hace con su persona. Y, lo hemos visto, para agradecerle los servicios prestados —grandes y pequeños— Flaubert no encuentra nada mejor que renovar este Don simbólico. Pretende saber que Laporte no desea nada más: "Como conozco a mi Asiático, me imaginé la alegría que tendría...", etc.

Lo que desrealiza las relaciones de Flaubert con Laporte (si se las considera, por lo menos, desde el punto de vista de Flaubert) es que el Gigante juega a ser el Donante para disfrazar el hecho que el único Don real proviene de Laporte. En una palabra, se trata de contener a éste dentro de los límites del vasallaje, de convencerlo —mediante la altanería benévola y caprichosa de los procedimientos— que ha nacido para servir a los Flaubert. De tal modo, Gustave se pone un poco más cada día bajo la dependencia de su siervo; éste se vuelve esencial en la medida en que es la verdad de su Amo y que es necesario, mediante gestos, convencerlo que esta verdad no es nada más que la subordinación. Pero la dependencia es aún más profunda: Flaubert es aplastado por la ruina de su sobrino; se desploma, lloriquea, golpeado en el corazón; ya no volverá a levantarse. Acobardado, envejecido, enfermo, lo que se muestra sin velos ahora es la "constitución" que le hicieron desde la primera infancia: la angustia y la afectividad pasiva.

Tiene necesidad de que lo quieran y cae en la sensiblería;⁸⁵ tiene necesidad de que lo admiren porque duda de sí mismo; tiene necesidad de que lo ayuden⁸⁶ ante todo, que alienten su valor, que hagan por él las tareas que lo fatigan y lo aburren. Por todas estas razones, es muy cierto que le hace falta "una hermana de caridad". O más bien —pues siempre el orgullo invierte los roles y Flaubert desempeña el papel de la mujer en la pareja que forma con Laporte— le hace falta un hombre que le dé la fuerza de vivir y un brazo que lo sostenga, le hace falta un testigo ante el cual puede recriminar a sus anchas y para quien cada una de sus palabras pierde el aspecto fangoso de la rumia interior, exteriorizarse ante alguien que encuentra precioso todo lo que viene de él. Este viejo precoz, enfermo, pasivo, sollozante, hipersensible, que tiene a la vez algo de mujer y algo de niño, vuelve en suma, a través de la densidad monótona de las estaciones, a reclamar los cuidados, la ternura que le fueron negados en sus primeros años. Es un soberano payasesco para Laporte. Y éste —si lo fue alguna vez— actualmente no puede hoy ser fulminado por la majestad del Maestro. La verdad es que ama profundamente a Gustave y que descubre en él —a pesar de su actitud, a pesar de tantos gemidos y comedias— un "perfume para oler" que se expresa sobre todo a través de sus libros. El sentimiento que Laporte siente, el verdadero nombre que merece, es la piedad (en el sentido de piedad filial). Una fidelidad tierna y apiadada, en gran parte alimentada por los recuerdos y que cubre respetuosamente la declinación presente. En una palabra, Laporte denuncia sin quererlo la comedia del Señor al no dejarse engañar por ella. No es que sea consciente, imagino, del sentido profundo de la Gesta Gustave: simplemente, si ejecuta los encargos del Gigante, no es por obediencia a los imperativos; su verdadero motivo es la intuición profunda, —basada en el amor (y la admiración retrospectiva)— de la necesidad que "esta vieja mujer histérica" tiene de él. Su última carta es muy clara. No quería —con razón— dar la garantía para los nuevos con-

⁸⁵ Es hacia el fin de su vida que llama a Maupassant "mi querido" y que le endilga el "mi viejo querido" a Laporte.

⁸⁶ A Caroline, 21 de octubre del 75: "Cuando uno envejece, las costumbres llegan a ser una tiranía de la cual no tienes idea, pobre hija mía. Todo lo que se va, todo lo que se abandona, tiene el carácter de lo irrevocable, y sentimos que la muerte avanza hacia nosotros. Si a la ruina interior, que uno siente muy bien, se añaden las ruinas de afuera, uno se siente sencillamente aplastado." Aún antes de la "ruina" él temía y teme cada vez más que se llegue a vender Croisset, de donde lo echarán. Es el sentido —extorsión discreta a la desesperación— de esta carta.

venios de Commanville. Caroline hace intervenir una vez más a Flaubert. Este le escribe una carta autoritaria,⁸⁷ en la cual las palabras "le ruego" aparecen subrayadas, lo cual les da un aspecto amenazador:

"En cuanto a mí, no entiendo qué lo detiene. En fin, decida usted lo que quiera, mi querido, nada cambiará por eso entre nosotros dos; pero, antes de decidirse, le ruego que reflexione seriamente."

"Le ruego"; la raya sólo puede tener un significado: "Yo, el Gigante, llego por generosidad, hasta rogarle, por su propio interés, cuando en realidad podría ordenar; pero espero que el carácter excepcional y, por así decirlo, contra-natura de este ruego, lo haga entrar a usted en razón y lo llene de confusión". Y ¿por qué decirle a un amigo de diez años, cuya devoción es ejemplar, "nada habrá de cambiar entre nosotros dos"? No era necesario decirlo, siquiera; por el contrario, el nosotros dos indica que Laporte rompe con Caroline y, además, se hace una enemiga en el corazón mismo de Gustave. En otras palabras, que se pone en peligro.

Pero Laporte no se inmuta. Y responde a Flaubert, desolado pero tranquilo: "Era lo que me temía, mi buen Gigante. Se lo hace a usted intervenir en una discusión en la cual tendría que quedar usted fuera. No puedo admitirlo como juez en una cuestión en que su sobrino por una parte y un amigo por la otra tienen opiniones distintas. Si le expusiéramos nuestras razones... quedaría usted obligado a quitarle la razón a uno de los dos, y sus relaciones de afecto con él podrían sufrir en consecuencia. Déjeme, por lo tanto, hablar de este asunto únicamente con Commanville. Si de ello resulta alguna contrariedad pasajera, no tendrá usted, por lo menos, que tomar partido por el uno o el otro. Sepa usted, mi buen Gigante, que siempre lo querré con todo mi corazón".

No es posible decir con más galanura: "Ocúpese de sus propios asuntos". Laporte está absolutamente convencido de tener razón: él mismo está arruinado y ve a Commanville bajo su verdadera luz. Sabe que éste, en caso de renovar él las garantías, no podrá responder al vencimiento y, en tal caso, Laporte no estará en condiciones de cumplir con los compromisos contraídos. Sabe también que El Gigante se deja engañar fácilmente, no entiende nada de cifras y confunde sus esperanzas con las realidades. Es como si le dijera: "Deje usted que los mayores hablen entre ellos; yo lo serviré, yo lo protegeré como en el pasado, pero no intervenga usted en un asunto del cual

⁸⁷ Correspondance, Suppl., 28 de septiembre del 79.

no entiende ni jota". El pretexto invocado: "Usted se vería obligado a elegir entre nosotros" no es nada más que una escapatoria. En realidad, si Gustave fuera normal y lúcido, estaría perfectamente calificado para servir de mediador. Negarle ese papel es encerrarlo en otro —justamente el que Laporte le ha asignado desde hace ya tiempo: un corazón de oro, un viejo de genio que ha conservado —en todo lo que no es literatura— su ingenuidad infantil. En fin, nada de Maestro: un poco, si se quiere, una madre que sigue siendo hasta el fin mujer-niña. Laporte no cree tener deberes en relación a su amigo: por el contrario, es consciente de dar. Incansablemente, amorosamente, pero libremente. No generosamente, por cierto, a la manera de un aristócrata, sino con plena independencia, como un hombre que sabe lo que quiere y lo que hace. Podemos quedar convencidos, pues: Laporte actúa como vasallo por amistad o, más bien, pone su extrema delicadeza en no hacer nada que pueda sacar del error a su falso Amo.

Estos matices son sutiles —pues en él el amor y la admiración están junto a la piedad del Samaritano. Todo se produce en la penumbra: pero no es necesario más para que Gustave vuelva a lanzarse a su comedia de mal actor. Tanto más cuanto que, después de la ruina, el celo de Laporte parece haber cedido un poco. Sigue siendo, fielmente, el mozo mandadero de Flaubert, pero va con menos frecuencia a Croisset: se diría que se ahoga allí. En los últimos años, efectivamente, se puede entrever, bajo la soberbia de Gustave, cierto despecho amoroso: "Usted me abandona"; muchas invitaciones, muchos reproches disfrazados.⁸⁸ Y es que a Laporte le gustan cada vez menos

⁸⁸ Cito, al azar: 15 de agosto del 77: "Querido viejo: como conozco su exactitud, estoy perplejo por no haber recibido noticias tuyas... ¿Habrá alguna carta que no nos llegó?... Lo estamos esperando desde hace cuarenta y ocho horas, puesto que nos prometió visita para mediados de la semana presente..." El lunes 20 de agosto del 77 Gustave invita imperiosamente a Laporte, por medio de dos notas, a que vaya "a cenar y pasar la noche" el martes o el miércoles. Laporte le hace contestar que llegará el domingo. Y Flaubert, fastidiado, responde el 21: "¡Hombre serio! ¿Entonces no recuerda usted que yo me voy el jueves próximo y, en consecuencia, no puedo recibir el domingo? ¡El Consejo General le hace a usted perder la chaveta!" 6 de septiembre del 77: "Hace quince días que no he visto a mi Asiático y esto me fastidia. ¿Qué se ha hecho de él?" Los dos amigos parten luego para Calvados, pero Laporte se separa casi inmediatamente de Flaubert, llamado, dice, por sus obligaciones de consejero general. Flaubert le escribe: "¡Cuánto lo he extrañado!" 3 de abril del 78: "Pues bien, Bob, ¿por qué ese silencio? ¿Está usted enfermo? ¡Una carta, pronto! Desde hace quince días no sé qué se ha hecho de usted." 7 de mayo del 78: "¿Qué significa una conducta

los Commanville. Y además guarda un poco de rencor a Flaubert porque éste, por influencia de su sobrina, mezcla el interés y la amistad. "Bob" ya había cedido varias veces a las instancias de Flaubert, renovando la garantía; pero lo hace a contrapelo; tiene miedo, sabe que, si llega el momento, no podrá pagar. Además, lo quieren obligar a hacer cosas que le repugnan. Por ejemplo, prefiere no tener ningún contacto con Faucon, acreedor de Commanville. Flaubert, presionado por Caroline, lo exaspera insistiendo en que debe almorzar con el tal banquero. Esto no impedirá a su amistad manifestarse con toda fuerza en enero del 79, cuando Flaubert, un día de granizo, se fractura el peroné: Laporte se instala en Croisset, va a dormir allí todas las noches, pasa las dos primeras junto a la cabecera de su amigo, casi sin dormir, le sirve de enfermero y de secretario, toma al dictado las cartas que Flaubert contesta. "Creerás lo que te voy a contar de la Hermana? —escribe Gustave a Caroline. El lunes se fue en el barco de las once de la mañana y volvió en el de las seis y media. Como la calzada de Couronne estaba cubierta de agua, se arremangó el pantalón y caminó descalzo en el agua para llegar a la pasarela. El Sena estaba enfurecido... ¡ése sí que es un amigo! Se expone a ahogarse o, por lo menos, a una fluxión de pecho por no faltar a una cita bastante poco útil en definitiva".

semejante? ¿Qué se ha hecho de usted? ¿Cuándo nos volveremos a ver?" Y, algunos días más tarde: "¿Qué quiere decir este comportamiento. ¿Por qué no se lo ve? ¿Por qué no oímos hablar de Vuestra Excelencia?" Julio del 78: "Aquí pensamos que hace mucho tiempo que no se lo ve." Julio del 78: "...Me fastidia usted al no venir el lunes, como me había prometido. Hace mucho tiempo que no pasa usted aquí la noche..." Ver también la invitación conminatoria del 15 de agosto del 78. El 19 de agosto: "Lo divisé en el barco de Bouille... El no saber cuándo tendré el honor de poseerlo me molesta." 1º de septiembre del 78: "Su carta me ha contrariado: ¡Grandísimo puercol, exclamé... ¡Esta noche hubiéramos podido pasar unas buenas horas juntos, oh Bob! Pero si realmente está usted demasiado cansado, lo perdono." 22 de septiembre del 78: "Aquí me tiene de vuelta! ¿Cuándo lo veo? Aquí pensamos que no es usted pródigo con sus visitas". Noviembre del 78: "Mi querido, empiezo a tomarlo a mal. ¿Por qué no hay noticias? ¿Qué significa su mutismo?" 20 de enero del 79: "Me sentí muy defraudado, ayer, por no haber visto a mi viejo Bob. Lo echo muchísimo de menos... no olvide, querido, que exijo su presencia el sábado que viene para ese famoso almuerzo tantas veces postergado..." Marzo del 79: "Le ruego, querido, venga..." 19 de junio del 79: "¿Qué quiere decir esto? ¿En dónde anda usted? Ni una noticia de Bob desde hace doce días —y Caroline me escribe que no sólo le ha faltado usted el lunes, sino que no han tenido ninguna revelación de usted— ¡y yo tampoco, Dios mío!"

Encontramos, entre líneas, el esquema conocido: "tengo un amigo que se dejaría matar por mí" ⁸⁹ Y sin duda Flaubert exagera a su gusto el peligro incurrido. Pero lo cierto es que Laporte da pruebas de una especie de frenesí en su dedicación y que este brío indica una intención velada; es como si quisiera decirnos: el Gigante solo, reducido a la desnudez y a los achaques de su gran cuerpo quebrantado, tiene derecho a todos mis cuidados, a todo mi tiempo; su personalidad familiar, hecha con los nexos que lo unen a los Commanville, ya no me interesa. Inversamente, se diría que quiere compensar, instituyéndose en cuidador del enfermo, la reserva creciente que muestra hacia el tío Flaubert. Se siente en él una determinación inflexible de guardar las distancias y, al mismo tiempo —a la vez para subrayar esta determinación y apenado por haberla adoptado— la voluntad de prestar a Gustave los servicios más penosos, los menos gustosos. ⁹⁰ De todos modos, Gustave no deja de sentir la ambivalencia de esta actitud. Intenta, acabamos de verlo, aplicarle la grilla feudal. Pero también se siente infante desarmado, miserable, entre las manos de un adulto todopoderoso, y vuelve a encontrar así los antiguos deseos frustrados de su primera infancia: su madre va finalmente a satisfacerlos. Es así que escribe el 30 de enero a Caroline, cinco días después de su accidente: "Mi moral es excelente, mejor que antes (sic). Laporte se sorprende de mi paciencia, de mi carácter angelical". Se abandona a su pasividad, a la sobreprotección de Laporte: en este momento de quietismo feliz la verdad de sus relaciones no puede ser enmascarada por más tiempo; en este anciano precozmente "invadido por el pasado" y que a veces no cuenta ya, nos dice, con toda su cabeza, la infancia y la feminidad se juntan, la gesta feudal se desvanece. Queda un "valetudinario despavorido".

En una palabra, en febrero del 79, la amistad entre Flaubert y Laporte resplandece. En realidad, está emitiendo sus últimos fuegos. Efectivamente, siete meses más tarde, el 28 de setiembre, sobreviene la ruptura. Esta pelea ha sido muy comentada. Suele ser atribuida a los "tejes y manejes" del matrimonio Commanville. Habría que ver. Ni qué decir que los tejes y manejes eran reales. Pero, ¿habremos de creer, como

⁸⁹ Que Flaubert utilizaba literalmente cuando le hablaba a Louise de Maxime.

⁹⁰ Carta del 11 febrero 1879 a Du Camp: "¡¡¡Hoy finalmente me pude levantar y ya no uso más la chata!!!"

dicen los editores del *Supplément à la Correspondance*, que Flaubert está "cada vez más dominado por su autoritaria sobrina"? Veremos más adelante, en detalle, cómo fue la ruina de los Commanville y la forma en que la soportó Flaubert. Lo que debemos señalar aquí es que guardó un profundo rencor por ello a su sobrina y sobre todo a su sobrino. Su rencor —que disimula como puede: tiene que hacerse tolerar en Croisset— se manifiesta con frecuencia en la forma de una frase. En el 79 estaba en su punto culminante: acusaba —bastante injustamente, como veremos— al matrimonio de haberlo arruinado, y con toda justicia esta vez les reprochaba sus negligencias y sus malos procederes: de hecho surge del *Supplément à la Correspondance* que Commanville pasaba muy irregularmente a su tío la renta prometida y que éste debía reclamarle insistentemente sumas mínimas e indispensables; en una ocasión, hasta 20 francos. Pero si conocemos estas miserias es a través de las cartas de Gustave; esto quiere decir que estaba muy consciente de la cosa. Por poco que se lo haya leído, se sabrá algo del alcance de sus rencores. ¿Alguien puede creer que era capaz de olvidar las ingratitudes de su sobrina?

Febrero del 79:

"Dile a tu marido que me traiga mañana una docena de tarjetas de visita".

Febrero del 79:

"...por la tercera vez te pido mis tarjetas de visita. ¡Santo Dios!"

Febrero del 79:

"¡Estoy HINDIGNADO!"

"¡Dos camisas blancas comunes. Mis chinelas de terciopelo!" Si se quiere creer que estas cóleras impotentes (está en cama, entre las manos de Laporte, no hace aún diez días que se ha fracturado la pierna) son superficiales y no lo sacuden hasta el fondo del alma, léase, en ese mismo mes de febrero, el relato de un sueño que cuenta, justamente, a su sobrina: "Esta noche tuve una horrible pesadilla con mi pierna. Me arrastraba boca abajo y Paul (el portero) me insultaba. Yo intentaba sermonearlo y todos me habían abandonado. Mi impotencia me desesperaba. Todavía estoy pensando en la cosa. La vista del río, que es espléndido, me calma poco a poco". No es necesario ser analista para captar el sentido y el alcance de esta "horrible pesadilla". Ni para apreciar en su justo valor frases escritas al azar, como ésta, por ejemplo: "¡Tu pobre marido no ha nacido para hacerme feliz!"

Y para entender la animosidad que se oculta bajo una ternura representada bastará comparar estos dos textos contemporáneos. Estamos en el mes de marzo. Le van “a ofrecer” una pensión. Sabe que va a aceptar: “No hay vacilación posible”. Pero escribe a su sobrina: “Estoy humillado hasta el meollo de los huesos”. Y añade —es lo que habremos de retener por el momento: “Mi conciencia me reprocha esta pensión” (que no he merecido en nada, digan lo que dijeren). Que yo haya entendido mal mis intereses no es razón para que la patria me dé de comer”. La última frase sorprende: ¿en qué Gustave —que sufrió el contragolpe de la mala suerte o las torpezas de su sobrino— puede acusarse de no haber atendido sus propios intereses? Al parecer, va demasiado lejos y la frase suena falsa. Como la siguiente: “...pues eres un hombre honrado, lo cual es aún más raro que una mujer honrada”.⁹¹ Pero su verdadero sentimiento lo descubrimos en una carta a un desconocido, publicada por Maxime, y que es en dos días —a lo sumo— anterior a la que acabamos de citar: “No quiero una limosna semejante, que por otra parte no merezco. No el gobierno, sino los que me arruinaron, son los que tienen el deber de alimentarme. ¡Estúpido, sí; interesado, no!” ¿Quién lo ha arruinado, pues, sino el matrimonio Commanville? ¿Y quién tiene entonces el deber de alimentarlo (Commanville se comprometió a pasarle una renta), sino esa pareja que él considera que ha salvado del derrumbe? Habla el rencor: ha sido estúpido. Lo cual quiere decir: “Entendió mal sus intereses”. No debió haber vendido su granja para socorrer a esos ingratos. Después de la lectura de estas dos cartas disponemos de algunas evidencias —que podrían ser reforzadas por mil otros detalles en caso de necesidad: Flaubert tiene un profundo resentimiento contra los Commanville, considera que lo han arruinado; se juzga estúpido, en vista de los malos procedimientos de su sobrino y de su sobrina por haber entrado en sus combinaciones: lo han tomado de tonto.⁹² Y su rabia que, como siempre, terminaba volviéndose contra sí mismo,

⁹¹ Es, se recordará, lo que decía de Louise.

⁹² Léase, por ejemplo, lo que escribe el 17 de febrero de 1879 (Supplément) sobre una carta enviada por Commanville a Fiennes, propietario del departamento de ellos en París: “¿Nunca me van a dejar en paz, entonces? ¿Qué he hecho para que me persigan? Ahí tienes lo que me escribe Fiennes. ¿Qué necesidad tenía Ernest de escribir para injuriarlo? Inepcias, insolencia, etc. Entiendo que Fiennes no haya quedado contento. Y todo esto, ¿por qué? No entiendo jota. ¿Qué fin práctico tiene esta carta? Estoy tan enervado y agitado que no puedo escribir. Me están matando con todo esto. No quería

le hace declarar que está bien hecho: recibo lo que merezco. Verse reducido a aceptar una limosna; estemos seguros: también guarda rencor a su sobrina por esto.

No pierde la calma —de acuerdo— pero se siente sofocado por un furor que no está lejos del odio: ¿podemos creer que Caroline haya estado en posición de fuerza para enemistarlo con la "Hermana de Caridad", a quien todavía llama "mi querido" en una carta de julio del 79? Por otra parte, los editores de la Correspondencia (Supplément), p. 266, nota 1) reconocen que no saben cómo pudo ella arreglárselas para esto: "Commanville y su mujer lo convencieron —Dios sabe con qué argumentos— que Laporte había faltado a los deberes de la amistad". Dios lo sabe, en efecto. Y nosotros lo ignoramos. A menos que la señora de Commanville haya encontrado un cómplice en el mismo Flaubert y se haya limitado, en definitiva, a predicar a un convencido.

En realidad, ¿qué puede decir la "sobrina autoritaria"? Las cartas están sobre la mesa. Laporte, arruinado, no quiere renovar su garantía. Flaubert lo sabe. Al punto que, durante el invierno, creyó varias veces asfixiarse de angustia al imaginar el destino del pobre Asiático, arruinado y forzado, por los errores de Commanville, a hacer frente a compomisos cuando ya no estaba en condiciones de hacerlo. Léase, por ejemplo, lo que escribe en la cama el 1º de marzo del 79 —se acababa de vender un terreno y un aserradero a un precio que él consideraba el tercio de su valor: "No hago más que pensar en esto: ¿Se podrá pagar a los amigos? Tú ¿qué piensas? ¡Esta idea me sigue a través de todo, como si hubiera cometido un crimen!" Es cierto, Laporte no había adelantado dinero, pero formaba parte, como Raoul Duval, de los amigos

afligirte, hija, pero ya no puedo más de tristeza. Es demasiado. ¡Anda a ver a Fiennes y haz las paces, por amor de Dios!"

Desde el 75 y casi constantemente tenía la sensación que los Commanville lo estaban engañando, que le ocultaban el verdadero estado de sus asuntos. "Para no inquietarlo", dice piadosamente. Pero cuando está a solas ve las cosas con mucho menos ingenuidad. Cf. lo que escribe el 1º de marzo del 79: "¡Sigo sin entender nada del aserradero maldito! ¿Cómo es posible que, con un valor calculado en 600.000 francos (taller y terreno) su venta no dé más que 200.000? ¿Y cómo es posible que a mí, el principal accionista, no me toque absolutamente nada? ¿Es posible que Ernest se haya hecho ilusiones una vez más? ¿En qué pasa sus días? Comprado que no esté contento y que tenga accesos de desesperación. Pero, ¿quién tiene la culpa? Dudo que pueda encontrar un empleo de ningún tipo: no es a su edad que uno puede cambiar de profesión y de costumbres". Y el 9 de marzo del 79, a propósito de la misma venta: "¿Entonces no se me ha dicho la verdad?"

a quienes no había que hacer pagar de su bolsillo las imprudencias de Commanville. Nos damos cuenta de que Flaubert piensa en él cuando, volviendo sobre esta inquietud en otra carta a Caroline (9 de marzo), escribe: "Tienes razón, querida, hay que hacer todo para no despojar a nuestros amigos. Tu y yo seríamos dos miserables si llegaran a perder un céntimo. Al fin de cuentas, es a nosotros que nos han prestado. No debíamos hacer tal cosa. En lo que a mí se refiere, los remordimientos me desgarran". Laporte formaba parte, evidentemente, de los amenazados con el despojo en caso de verse obligado a enfrentar los compromisos tomados. La angustia de Flaubert —que, hasta la venta, había enfrentado valerosamente su accidente— se traduce en una erisipela nerviosa cuya causa él conoce muy bien. Es decir, en marzo está consciente. Por un lado, el mejor de los amigos que "se ha arriesgado a ahogarse por él" —por el otro una pareja que lo ha arruinado y que no cesa de mentirle.⁹³

Sin embargo, basta que Laporte se niegue a renovar los compromisos a los que no podía hacer frente para que Gustave rompa con él. Y para que escriba en octubre del 79 a la señora Roger des Genettes: "Un hombre a quien yo consideraba mi amigo íntimo acaba de darme muestras del egoísmo más craso en relación a mí. Esta traición me ha hecho sufrir". ¿El egoísmo más craso la "Hermana de Caridad"? ¿Después de diez años de leales servicios? Y ¿cómo Flaubert puede escribir "en relación a mí" cuando Laporte se tomaba el trabajo de decirle que el asunto no le concernía y que él quería discutirlo con Commanville? Pero una frase llama sobre todo la atención: "A quien consideraba mi amigo íntimo". ¿En qué quedamos? Laporte no era el amigo íntimo de Flaubert. Ha bastado que se niegue una vez, una sola vez, a prestar un servicio —negativa basada en razones evidentes y conocidas— para que toda la amistad pasada entre ellos se convierta en una apariencia. Ni siquiera se trata ya de un amigo que se ha portado mal, sino de un hombre a quien Flaubert había tomado erróneamente por tal. Sólo es posible encontrar la palabra final de este increíble cambio en las disposiciones profundas de Gustave. La sobrina echó aceite al fuego, pero pudo tan sólo avivar el enojo del tío, no cambiarlo, y es por piedad que los turife-

⁹³ Flaubert es tan consciente de la triste posición de Laporte que multiplica, después del 77, los intentos ante Bardoux para lograr un cargo remunerado para éste. En vano: Laporte será inspector de trabajo en la región de Nièvre.

rarios de Flaubert echan sobre las espaldas de Caroline todas las responsabilidades. La ruptura —querida por el Gigante— es una de esas circunstancias excepcionales que aclaran una persona hasta en “su repliegue más secreto”.

Flaubert no quiere estar en deuda con Laporte: cuando éste arriesga ahogarse o contraer una pulmonía, Gustave exclama simplemente: “¡Ese sí que es un amigol” Lo cual quiere decir que se limita a informar a su sobrina que el Asiático se conforma a la idea platónica de la amistad. Cuando ese amigo, por el contrario, después de haber pasado días enteros junto a la cabecera de su Gigante, y se ve obligado a abandonarlo por uno o dos días, éste exclama con un poco de despecho: “Mi compañero Laporte no volverá hasta el martes (hay que acostumbrarse a la soledad, como a la pobreza y a la vejez)”.⁹⁴ ¿Cómo se atreve a hablar de soledad este viejo que eligió ser ermitaño y a quien un enfermero voluntario ha estado cuidando todo un mes por amor? Por cierto, hay que ver también en esta frase un reproche disfrazado a Caroline. Gustave no ha cambiado: como en los tiempos de su infancia, muestra sus llagas para provocar el remordimiento y la vergüenza en sus verdugos. Pero no hay duda de que el apuntado es Laporte: no se le reprocha nada, tiene otras obligaciones que hay que tomar en cuenta. Sin embargo, basta que el Asiático cese un instante —aunque sea por las razones más legítimas— de estar dedicado a su Señor, para que la relación de hombre a hombre quede cortada. El pasado no pesa para Flaubert, salvo cuando es negativo y perpetuado por el rencor. No lleva cuenta de los estados de servicio, como no sea para exigir aún más. Gustave se contenta con ser —motor inmóvil; es dar: y los sacrificios de los vasallos son como grados que llevan hasta él y que no tienen más función que la de obligar al siervo a un sacrificio aún mayor. El lazo feudal permite a Flaubert fundamentar sus duras exigencias sobre su pasividad. Por lo menos ésta es la racionalización y la comedia. Pues, si dejamos de lado estas vestiduras soberbias, descubrimos que esta reclamación pasiva e insaciable se parece mucho a lo que ha llamado Mannoni un “complejo de dependencia”. Este autor, para ser exactos, utiliza esta noción para explicar las conductas de los colonizados en un cierto estadio de su historia. Pero, justamente, el complejo de dependencia apa-

⁹⁴ 1º de marzo del 79. Flaubert está fuera de peligro: el accidente se produjo más de un mes antes.

rece en el indígena en el momento en que el colono lo reduce a la impotencia. Y es, en efecto, la exigencia pasiva de un impotente. O, si se prefiere, se trata de un estadio en la lucha del oprimido contra el opresor. Este ha vencido a aquél por medio de las armas; una nueva generación nace después de la derrota, que continúa el combate utilizando como un arma a la pasividad que se le impone: reclama incansablemente nuevos favores, fuerza al Amo a la generosidad. Y Mannoni subraya que basta una negativa para que el colonizado se aparte del colono elegido, para que vuelva a caer en la malevolencia solapada de los vencidos. ¿No es esto algo así como un esfuerzo del oprimido para obligar a su vencedor a desempeñar por lo menos el rol de Señor, para transformar la opresión desnuda en relación feudal, para hacerse objeto de don, ofreciendo contra la generosidad atirniada cada día del Amo su dependencia cada día más estrecha? La pasividad constituida de Flaubert lo acerca a la condición colonial. Su intención fundamental —nacida de las frustraciones originales— es la exigencia, inerte y acrecentada sin cesar, de un impotente que quiere humanizar su destino penetrándolo de un aspero vasallaje. Se convierte en el vasallo intratable de Laporte; se pone en la absoluta dependencia de su amigo; y creemos que es consciente de su reivindicación máxima: en última instancia, el Amo debe dar su vida por el esclavo. Gustave "no está hecho para vivir": el ideal sería que una muerte voluntaria justificara esta vida supernumeraria. Al persuadirse, por ejemplo, de que Laporte ha arriesgado la vida por venir a cuidarlo, se procura una calma provisional del alma: no era viable porque lo engendraron en el mal humor, porque lo cuidaron sin amor, porque nació varón cuando se anhelaba una niña; pero si alguien, para perpetuar esta existencia indeseable, da su propia vida, entonces este sacrificio es como un nuevo engendramiento y el hijo abandonado, desvalorizado, se ve de golpe revalorizado. Por supuesto, este caso límite no se produce jamás: pero todo servicio hecho a Flaubert es vivido por éste como un símbolo y una aproximación de la suprema generosidad. Por esta razón, se muestra insaciable: nunca se ha hecho bastante si no se ha hecho todo. Será vasallo moroso, ingrato, torvo. Henos aquí de vuelta al deseo original de Gustave. El que rompe con Laporte no es el Señor generoso que debería justamente usar su generosidad para comprender o, por lo menos, para "perdonar": es el siervo decepcionado en su complejo de dependencia que no tiene ni los medios ni las ganas de excusar el crimen inexcusable de su

Amo: al negarse a renovar la garantía Laporte faltó a su deber absoluto, que consistía en garantizar —y reproducir— la vida de su vasallo: la madre se alejó volviéndose a abotonar el corpiño: el niño vuelve a encontrar su abandono y sus antiguos rencores. Y se venga castigando: con esta ruptura que le parte el corazón abrumará de remordimientos a la madrestra.

Comprendamos, de todos modos, que Gustave no puede contarse su aventura en estos términos. Laporte es y debe seguir siendo su inferior. Entonces todo se da vuelta: lo que está viviendo en la dependencia y el vasallaje, lo expresa —para sí mismo y para los otros— con el discurso principesco. Se oculta que su exigencia viene de la necesidad —único fundamento valedero: la considera un imperativo ético. Esto resulta tanto más fácil porque Laporte viene cada vez menos por las noches, desde hace cierto tiempo se esquivo (a sus deberes) y finalmente parte para Nevers, lo cual es perfectamente lógico (tiene allí su empleo) y sin embargo inadmisibile (descuida a Flaubert para ocuparse de sus propios intereses). La irrealdad se desliza en el sufrimiento y en la cólera. El orgullo la consolida. Y la única negativa de Laporte basta para descalificar toda su devoción anterior. En la famosa carta del 28 de setiembre, que precede y provoca la ruptura, escribe estas frases altaneras, en que la soberbia del Amo se une a la vulgaridad burguesa:

“R. Duval aceptó esta transmisión y (de acuerdo a una carta suya) está encantado de que Commanville pueda salir de las manos del citado Faucon. ¿Qué le impide a usted hacer lo mismo? ¿De qué tiene miedo? Que yo sepa, hasta el momento no ha pagado nada y no se le pide hoy que pague.”

Esta vez, como podía esperarse, Raoul Duval, la otra garantía, es puesto como ejemplo. Este es el verdadero Señor, el hombre de calidad. Por otra parte, tampoco a éste se le debe reconocimiento: ¿No le digo que está encantado? Gustave olvida una sola cosa: Raoul Duval, en el momento del vencimiento, tiene los medios para enfrentarlo y Laporte ya no los tiene. Pero, ¡cuánta grosería voluntaria en “hasta el momento no ha pagado nada y no se le pide hoy que pague”! Uno tiene tentaciones de contestar: “¡Es lo único que faltaba!” De todos modos, sean cuales hayan sido los “tejes y manejes” de la pareja, es Flaubert en persona quien escribió estas palabras que sublevan un poco; es él quien, sabiendo a qué atenerse, se niega redondamente a tomar en consideración el cambio so-

brevenido desde el 77 en la situación de Laporte; es él quien —sabiendo que su soborno, ya lo hemos visto, es incapaz y embustero— finge no entender la legítima desconfianza de su “querido” y presenta como un golpe de suerte providencial lo que es, en realidad, una degradación.⁹⁵

Cólera violenta, injusta pero irreal: o, si se prefiere, insincera. En la superficie fulmina, pero esconde una exasperada angustia. La verdad se le escapa en una carta del 27 de setiembre: “Estas historias me matan de pena”.⁹⁶ Lo cierto es que lo matarán. Pero entendamos bien que la razón verdadera de la ruptura no es la negativa que da Laporte a Commanville, sino la carta en que éste aparta a Flaubert del debate y se niega, suave pero firmemente, a tomarlo por árbitro. Lo real y lo irreal forman aquí una mezcla explosiva: la angustia rencorosa del abandono se une a la rabia exagerada por no poder continuar desempeñando el papel de dominador. Después de la ruptura, ¿qué le queda? El sufrimiento y el resentimiento. Es aquí, sin duda, que intervinieron los esposos Commanville disfrazados de testigo severos e imparciales: “Después de lo que te ha hecho, no puedes reconciliarte con él”. Tenemos una prueba: para el 1º de año de 1880 Laporte envía una carta a Flaubert. En vez de contestarle, éste se la pasa a su sobrina, como pidiéndole permiso para escribir. Ella guarda silencio. Gustave le escribe el 5 de enero: “No me dices nada de la carta de Laporte cuya copia te he enviado”. Ni una palabra más. Es una tímida apertura: si Caroline le dijera que la pelea ya se ha prolongado bastante, si le aconsejara “perdonar”. La sobrina debió mantener su opinión, pues Gustave no devuelve a Bob sus saludos de Año Nuevo. Y la única mención que ya vuelve a hacer de Laporte está en una carta a Commanville del 5 de febrero de 1880: “Supongo que habrá recibido usted anoche un grueso sobre que contiene una asignación del ujier para el 13 del corriente. La he mirado por arriba y he podido comprender que viene de Laporte. Me parece que es muy grave... Me sorprende que Laporte, antes de reclamarme 13.000 francos, no me haya devuelto 1.500. ¿Qué puedo hacer si me los devuelve?... Entonces no tendríamos ya arma para reconvenirlo”. Tres meses después Flaubert muere de pena, agotado por sus tribulaciones

⁹⁵ Efectivamente, añade: “¡Las cosas no empeoran! ¡Al contrario! ¡Mientras se nos dé tiempo!”

⁹⁶ Subrayado por él. El contexto prueba, de todos modos, que se trata de una extorsión.

financieras y no habiendo podido soportar la ruptura que él mismo provocó. Lo quería a su "viejo sólido", pero el orgullo Flaubert lo obligó a disfrazar este humilde amor ansioso e infantil, a convertirlo a la fuerza en el analogon de una imperiosa y condescendiente amistad, es decir, a tolerarlo tan sólo después de haberlo irrealizado. Pero este pasaje a lo imaginario no impidió al sentimiento vivido desenvolverse según sus leyes propias: simplemente lo afectó, en el nivel del discurso y de los comportamientos, de una abrumadora insinceridad.

D. EL Y YO

El espejo, lo hemos visto, es para el niño un ersatz fijado del otro. Trata allí de sorprenderse, transcendencia trascendida, con los rasgos que él tiene para quien lo trasciende. Pero no es puesto realmente en presencia del ser espectáculo que él es para su entorno: en el espejo ve sólo un cuasi-objeto —como es natural: ¿Cómo podría trascender su propia transcendencia?— se vuelve a encontrar allí como un "hombre sin cualidades", intermediario sin consistencia entre la interioridad y la exterioridad. Su reflejo lo confirma simplemente en el sentimiento inquieto de su visibilidad, y este carácter —común a todos los videntes— adquiere en él la importancia de lo fundamental: padece, habría que decir, una visibilidad hipertrofiada: ¿Cómo podría ser de otro modo, puesto que el niño, alienado al objeto que es para los otros, considera que la apariencia es el ser absoluto? Incluso solo en su cuarto (corre hacia el espejo no bien se pone a llorar) está consciente de su ser-visto. Los utensilios lo designan, el espacio que lo rodea es mirada, las paredes tienen oídos. La monición no se detiene ahí: se siente existir fuera, en la ciudad entera, en acto y tal vez en permanencia para conciencias que se le escapan y que lo afectan de rasgos desconocidos —son parientes, amigos de su familia, vecinos o simples transeúntes que lo han frecuentado o visto y que pueden en cualquier momento hacerlo comparecer delante de ellos sin que él lo sepa. Está en peligro en el mundo, su apariencia múltiple, omnipresente, se le escapa; está asediado incluso en la soledad por ese voluminoso objeto audio-visual: su cuerpo-para-otro. Hay que circundar a todos estos testigos: si uno es significado por otro, hay que actuar sobre este poder significativo, disponer el cuerpo de modo de sugerir significaciones favorables. Lo cual lo

conduce, ya hemos visto, a identificarse imaginariamente con el mismo significante: el reidor que se instala en él y el varón cuyas manos lo palpan delante del espejo tienen en común —aunque uno remita al pater familias y el otro a la genitrix— que los dos son los simulacros del agente que él no puede ser y que decide de él.

De todos modos, el espejo no es el otro. De modo que la Operación Reflejo nunca se emprende realmente: las intenciones del niño siguen estando implícitas al no poderse explicitar sin destruirse. En Caroline cree él encontrar al significante que le hace falta: ella tendrá la docilidad, no la inercia de espejo. Por esta razón, las intenciones de Gustave se precisan: en el curso de sus relaciones lúdicas con su hermana es llevado a hacer su opción fundamental; luchaba en vano contra la des-realización, ahora la asume y la utiliza; ha elegido lo imaginario. Con la inmediata consecuencia de que su imagen se le escapa: en el espejo veía un cuasi-objeto que intentaba vanamente totalizar adoptando la mirada del otro; por lo menos, se encontraba frente a su materialidad; o mejor aún, frente al simulacro de ésta. Esto se debía a la pasividad misma del espejo; Caroline, espejo humano, por dócil y fascinada que esté, es activa: no hace falta más para que el muchacho pierda su reflejo. Ese otro que es para los otros, en la medida misma en que, negándose a soportarlo, intenta gobernarlo, sólo puede imaginarlo. De todos modos, este ser-para-otro —que él considera su ser-en-sí— sigue siendo lo que era: un irrealizable. Pero, al invitar a los otros a realizarlo como él lo entiende, toma conciencia de convertirlo en una irrealidad para él. Doblemente: por lo pronto porque imagina el objeto que es para Caroline, luego porque la imagen que intenta dar de él no corresponde en nada a lo que experimenta y piensa de veras; el reidor viril de manos masculinas —sombra con la cual ensayaba infructuosamente identificarse— adquiere ahora una fuerte consistencia: es el agente. Pero, lo sabemos, la actividad, vedada a Gustave por su constitución, se le aparece justamente como el poder del Otro. Así, cuando se muestra generoso, su empresa no puede dejar de desenmascararse a sus propios ojos: no intenta ser un otro en su singularidad —incluso cuando imita a un amigo de sus padres o cuando lleva hasta la caricatura los caracteres que se le atribuyen, dado que estas comedias, sea cual fuere la trama, apuntan a manifestar la generosidad; lo que él representa es el Otro en general, el Otro-sujeto, de quien sólo puede ser él el objeto. Tiene que seducir a Caroline para que ella le dé allá los poderes de los

que se siente frustrado aquí y en razón misma de que siente esta frustración permanentemente. Se hace objeto ante su hermana para que ella lo objeque como sujeto o, si se prefiere, para que lo realice como generosidad-objeto. Por esto mismo, el contraste se acentúa entre su realidad clandestina, que él alcanza, por lo menos, en el nivel de lo vivido, y sus conductas hacia otro que, a sus propios ojos, tienen ahora la unidad de un rol. Pero no se debe creer que él quiere hacerse pasar por lo que no es. Los otros son para él seres reales que tienen el poder de dar a las cosas y a las personas su realidad o mejor dicho, de instituir las como reales: así, lejos de pretender engañarlos, cuando se ofrece imaginario a sus ojos les solicita —al principio, por lo menos— que den a la imagen presentada una realidad plena. Como si les dijera: yo no puedo ir más lejos; tened a bien terminar el trabajo; que vuestra mirada transforme la imagen irrealizable que soy para mí en esta totalidad real que soy para los otros y por los otros. Al no poder gozar de su ser-en-sí, Gustave intenta orientar la forma en que los otros deben gozarlo. Si la operación sale bien, si los otros creen y, sobre todo, si afirman en su lugar que él es exactamente tal como se muestra, se habrá recreado. Ni siquiera desespera de recuperarse: al término de la empresa habrá coincidencia de lo subjetivo y de lo objetivo, no por interiorización del objeto exterior, sino por absorción del para sí por el en sí. Pero este Otro absoluto que el otro lo hace ser —otro que los otros, otros que sí mismo— no puede existir, para ellos como para él, nada más que en la tercera persona del singular. Para ellos porque lo totalizan fuera de sí mismos en su ser exterior; para él porque el Señor es un rol —que sólo encuentra su realidad a través de los ojos de los espectadores y porque, en el momento en que él quiere hacerse realizar por ellos como el Generoso, trata de identificarse con el impulso de vasallaje que los empuja hacia él. Resulta de esto, en Gustave, una prioridad absoluta del “El” sobre el “Yo”: su realidad irrealizable llega necesariamente a él como distinta de su vida. Aquí lo tenemos transportado al terreno mismo del actor. Para Kean, en efecto, Hamlet existe en tercera persona: es un cierto objeto, creado como objeto por su autor y que sólo ha mostrado la exterioridad, es decir los dichos y los gestos (incluso su famoso monólogo es exterior)⁹⁷ que el espectador, incluso

⁹⁷ Los monólogos, los apartes, los discursos que el personaje se dice a sí mismo, que escuchamos cuando no deberíamos siquiera oírlos, por una licencia especial del poeta, no nos dejan ver realmente sus deseos y sus pensamientos, dado que debemos correr el riesgo

si se encarna en él, sólo capta en su parecer y que él, el actor, debe mostrar en su apariencia, reproduciendo las palabras y los gestos que Shakespeare le prestó, como una persona cuya interioridad nunca está dada y que sólo puede ser reconstituida. Kean llega a Hamlet como a un "El" en cuya piel debe meterse; y, para que éste obtenga el crédito del público, el actor manipula en su interioridad para conferirse irrealmente los sentimientos que se expresan en sus comportamientos: la interioridad, por lo tanto, está en él alienada en una exterioridad prefabricada, la ipseidad o primera persona del singular es sólo un medio para manifestar la tercera. Y Kean no es —ni siquiera para los espectadores— más que un Hamlet imaginario. Gustave, por su parte, se imagina que el público, en caso de que él interprete en la debida forma al Señor, lo recompensará reconociéndole la realidad señorial. Lo que hay de fundamentalmente común entre Kean y el adolescente es que, tanto para el uno como para el otro, el (tu), marca de la reciprocidad, es imposible, están sobre las tablas, intocables, más separados de los testigos por la llama de lo imaginario que los envuelve que por los fuegos de las candilejas, y ¿cómo hablar, salvo en tercera persona, de quien reemplaza a la comunicación por la muestra?

Caroline, sin embargo, tutea a su hermano. Pues la ruptura de comunicación no es total: él se gasta por ella, la divierte, hay en sus relaciones, ya lo he dicho, cierta verdad. Sin embargo, Gustave no ignora que la gratitud de su hermana se dirige al personaje que él interpreta, que dice. Yo por su boca y de quien el pequeño actor no puede hablar en primera persona. Más adelante el muchacho toma la costumbre de pensarse como un El. El yo suele ser en él sólo un disfraz: lo cierto es que Gustave se alcanza por mediación de los otros y en razón de que quiere sobornar a los testigos por una doble operación: la ceremonia del parecer y la evocación constante de esta ceremonia (por rememoración o profecía). Encontraremos cien ejemplos en su Correspondencia: "¿Era bastante hermoso?" le preguntó a Ernest (falsa interrogación que es sólo un medio de suscitar una afirmación en Chevalier). "Como energúmeno yo sería hermoso".⁹⁸ A la Musa, desde el comienzo de sus relaciones: "Dime cómo me ves. ¿En qué forma se presentó mi imagen ante tus ojos?" Cuando habla a sus corresponsales

de decidir por nuestra propia cuenta si los expresa de veras o si los disfraza, si los racionaliza, si se miente, si nos miente.

⁹⁸ La referencia es a una pieza de Zola: Gustave promete asistir al estreno.

de un recuerdo común, se pone en lugar de ellos y se describe como ellos debieron verlo: ¿Recuerdas, viejo, el pâté de ca-landria que devoré yo solo un Viernes Santo, aquel vinito de Comoule que yo saboreaba tan pícaramente?" Sólo un testigo puede decir: "Ese vino que saboreabas tan pícaramente". Gustave, fascinando a Ernest con las palabras, trata de obligar a éste a reinventar su recuerdo para recuperar la escena a través de la memoria de su amigo: está de antemano en Ernest y se revé, con los ojos un poco escandalizados de su amigo, como un Pantagruel blasfemador. También puede ocurrir que se describa en presente, en futuro, no tal como es o será, sino como Chevalier, en caso de estar presente, podría verlo. "Me las daré de ricachón a mis anchas, fumando de mañana mi quema-gaznate en los bulevares y de noche mi cigarro en la plaza Saint Ouen y arrastraré los pies esperando la hora de la clase en el Café Nationale". O se presenta tal como lo han visto otros: "(a propósito de una pelea en el colegio) Estuve magnífico. Todos los alumnos de mi banco estaban conmovidos por el alboroto que armé". A su madre le escribe desde Malta: "... En lo que a mí se refiere, paseos por cubierta, comidas con el Estado Mayor, permanencias en la pasarela, entre los dos tambores, en compañía del comandante; aquí me planto en actitudes a la Jean Bart, la gorra requintada y un cigarro en el pico... De noche contemplo las olas y sueño, envuelto en mi pelliza, como Childe Harold. En una palabra: soy un gran tipo. No sé qué tengo, pero me adoran a bordo. Los caballeros me llaman Papá Flaubert: hasta ese punto, al parecer, me acompaña la suerte sobre el húmedo elemento".⁹⁹ ¿Me dirán que quería tranquilizar a su madre? Es lo que pretende en las líneas que siguen. Pero, en ese caso, habrá que reconocer que toma por mal camino: "Como ves, mi pobre vieja, los comienzos son buenos. Y no creas que el mar haya estado en calma; por el contrario, el tiempo ha sido bastante bravo y el viento del este nos ha demorado unas doce horas". Sin duda la señora Flaubert se ha alegrado al enterarse de que Gustave es buen marinero. Pero la última frase está bien calculada para inquietar a esta mujer medrosa y pesimista; y esto es algo que su hijo no puede ignorar: aún no ha hecho la mitad de la travesía; hay que hacerse de nuevo a la mar; entre Malta y Alejandría, si el tiempo es malo, el buque —se dice la "pobre vieja"— tendrá cien ocasiones de zozobrar. Pero Gustave, orgulloso de ser un gran tipo, no puede dejar de insistir en los peligros corridos. Lo que le gusta, en definitiva,

⁹⁹ Correspondance, t. II, p. 105, noviembre del 49.

es incitar a su madre a imaginar ese EL irrealizable para Gustave ("No sé qué tengo", "al parecer") y cuyas actitudes y fantarronadas de buen muchacho han permitido realizar a los marineros. El Generoso Señor hace don a la señora Flaubert de un Gustave adorado, adorable, mezcla de Jean Bart y Child Harold. Entre los "señores" de abordo y ésta actúa de mediador, pues es a través de ella que resumirá y totalizará el objeto que él es para ellos.

A veces, por otra parte, cuando intenta actuar de antemano sobre la opinión que los otros tienen de él, solicitando de ellos que lo esperen en tal o cual aspecto, es decir, que lo realicen en el futuro en tercera persona, ni siquiera se toma el trabajo de personalizar al testigo: esboza un cuadro en el cual se hace entrar junto con sus corresponsales. Anuncia a su hermana Caroline, a quien muy pronto volverá a ver: "Prepárame unas buenas mejillas pues tengo hambre de besarlas. ¡Qué gusto me voy a dar! Decididamente, si pienso en la cosa, creo que no podré impedir hacerte un poco de daño, como en todas las ocasiones en que mis gordos besos de nodriza hacen tanto ruido que mamá exclama: "¡Deja en paz a esa criatura!", y que tú misma, azorada y rechazándome con las dos manos, dices: "¡Ah, payaso!" Lo que cuenta en esta descripción es el cuadro objetivo que estas tres personas han constituido con frecuencia y pronto constituirán. ¿A sus propios ojos? Por cierto que no: ninguna de ellas puede ver la escena enteramente. Digamos más bien que, en este caso, la luz es mirada, la luz que envuelve al trío y exalta la visibilidad de cada uno. En realidad, por la mediación de esta mirada, se apunta a Caroline: ella debe contar con figurar un día en esta pintura en relieve que dispone a dos mujeres amantes en torno a un buen gigante cuyo amor mismo es devastador.

En las cartas a Louise, el procedimiento es aún más aparente. Sabemos que anhela y teme el dominio sexual de la Musa: razón de más para interpretar de lejos el papel de dominador. Intenta persuadirla de que él es un super-macho, que ella recibe de él el don del placer como vasalla enamorada: "Siempre recordaré el aire que tenías cuando estabas a mis rodillas, sentada en el suelo, y tu sonrisa embriagada cuando nos separamos. —Rememoro nuestra última reunión: toda tu cara sonreía, embelesada de amor y de embriaguez". Embriagada de voluptuosidad, trastornada: Louise no podía creer que existiera un hombre semejante. "¿Te acuerdas de mis caricias violentas, lo fuertes que eran mis manos? ¡Casi temblabas! Te hice gritar dos o tres veces". Desde Croisset le

describe de antemano el próximo encuentro que tendrán y se compromete a resucitar ese embeleso: "Quiero que... quedes asombrada de mí y que te confieses en el fondo que nunca soñaste que existieran transportes semejantes". Esta promesa, en caso de hacer falta, bastaría para probar que el deseo de Gustave es insincero. No se dirige al cuerpo de Louise. O, por lo menos, no solamente: Gustave quiere, cuando penetra a su amante, unirse con el reflejo que suscita en ella y, a la vez, identificarse con el deslumbramiento provocado. Su erección misma es un gesto.¹⁰⁰ Así, no lo dudemos, el acto sexual, en París o en Mantes, se realiza con competencia y se repite a menudo;¹⁰¹ pero todo aquí es falso —de parte de Flaubert. Obligado a "tomar" para obtener de ella lo que él realmente reclama— "cuando estaba desfalleciente, ella lo reanimaba con pequeños besos múltiples sobre los ojos"¹⁰² —sólo se siente excitado por su propia imagen y quiere obligar a Louise a que la realice: en ella él se hace Señor del placer, toro. Pero en tercera persona, mientras su ipseidad intenta fundirse en la intimidad vivida de su amante "que desfallece".

Las citas podrían multiplicarse. Sólo retengo una, la más significativa. Figura en la carta que Gustave escribe a Ernest para darle cuenta de la muerte de Alfred. Otras cartas, algunas contemporáneas, otras más tardías, nos informan que él consideró este fin como una liberación para Alfred y, más secretamente, para sí mismo, que, por otra parte, la traición y la ruptura se habían producido ya hacía muchos años y que ni siquiera la muerte misma pudo desarmar el rencor que el casamiento de Le Poittevin había suscitado en Flaubert. En este nivel se puede situar la ipseidad, lo vivido y donde el Ego de Gustave, polo de lo reflejado, podría aparecer a su conciencia reflexiva. Pero es justamente esto lo que pasa en silencio o lo que evoca con alusiones que tendremos que descifrar. Pues sus sentimientos se le aparecen, la mayor parte de las veces, como determinaciones sin visado de su sensibilidad. Al no poder ser oficializado, lo subjetivo conserva para él la inconsistencia profana de la doxa. En estas circunstancias solemnes recurre al Otro para hacerse atribuir oficialmente el

¹⁰⁰ Algunos actores no pueden interpretar una escena de amor sin ponerse en erección. Pero no debemos creer que se sientan necesariamente turbados por la actriz que les da la réplica. Kean se pone en erección por Julieta con el pene de Romeo.

¹⁰¹ Si las declaraciones de Flaubert no bastaran para convencernos, un poema erótico de la Musa, escrito en los primeros tiempos de su relación, no deja ninguna duda al respecto.

¹⁰² Pommier et Leleu, *ibid.*, p. 18 y también p. 30.

sentimiento sagrado que es adecuado a ellas y que él no siente. "Hoy hace ocho días que murió Alfred a esta misma hora (medianoche). Lo enterré el jueves pasado. Sufrió horriblemente y pudo ver su fin. Tú, que nos conociste en nuestra juventud, tú sabes cuánto le quise y la pena que esta pérdida ha debido ser para mí. Uno menos, uno más que se va. Todo cae a mi alrededor. A veces me parece que soy muy viejo", etc. Esto es halagador para Ernest: este sustituto, acusado poco tiempo atrás de sumergirse en la importancia estúpida y el aburguesamiento, es elegido ahora como testigo: es el único capaz de apreciar el dolor de Gustave en su justa medida. Hay algo aquí, sin embargo, que impide el enterneamiento: lo mismo, imagino, que le habrá impedido a Ernest apreciar esta demostración de confianza. Sí, Chevalier los conoció. No justamente "en su juventud", sino en su infancia. Sólo que no los conoció únicamente: los quiso, compartió la amistad de ellos; más tarde, en París (y es esto lo que se le reprocha) frecuentó a Alfred asiduamente. Admitiendo que no haya tenido por éste todo el amor que por él sintió Gustave, ¿es una razón para que le niegue el derecho de sufrir por esta muerte? Ni una palabra sobre el dolor que Flaubert debía, aunque sólo fuera por cortesía, considerar posible. ¿Por qué no escribió: "Mi pobre Ernest: Alfred ha muerto. Sé el dolor que te producirá esta pérdida"? No: hoy la carta está destinada al "valiente Ernest". ¿Cree él que Chevalier quedará insensible ante la noticia? Todo lo contrario, y es por esta misma razón que no dice una palabra. Cuando muere el marido, la viuda triunfal ordena que se prohíba a la querida desconsolada formar parte del cortejo. Era mío; soy yo quien lo llora. ¿Alguien ha pretendido que estos muchachos formaban un trío? ¡Por favor! Ernest tuvo el honor de ser testigo de una milagrosa amistad: eso es todo.

Pero, de paso, el tercer ladrón, descalificado, adquiere en sus nuevas funciones una importancia considerable. Si es testigo, ¡que dé testimonio! Puesto que no le corresponde compartir el dolor de Gustave, su misión será reconocer e instituir este sufrimiento en toda su amplitud. Cuando Flaubert escribe a la ligera, su pluma deja ver sus intenciones profundas: "La pena que esta pérdida ha debido producirme". ¿Quién habla? No puede ser un sujeto, consciente de lo que siente, pues este diría sencillamente: "El dolor que me produjo esta muerte". Tampoco es exactamente lo que habría dicho Chevalier dirigiéndose a Gustave: si Ernest hubiera escrito una carta de pésame a su amigo, también él hubiera empleado la afirma-

ción directa; en la frase que le sopla Gustave hay como una duda, el esbozo de una reserva: incluso si esta leve reticencia correspondiera a su verdadera opinión, Chevalier se guardaría le expresarla. "La pena inmensa que esta pérdida te ha producido". Por lo tanto sólo puede haber un interlocutor posible: si se cambia el "tú" en "yo", el "yo" de Gustave se ve transformado, por la estructura misma de la frase, en un "El": Ernest, que habla a los otros de ese Otro que es Gustave para él: este es el único sujeto posible. El les dirá: "¡Pobre muchacho! Yo sé cuánto lo quería a Alfred. ¡Qué pena debe haberle causado esta pérdida!". Mediante este giro ambiguo se introducen dos significados: por un lado Gustave concede a Ernest que es imposible garantizar incondicionalmente la fuerza y la sinceridad de sentimientos que uno mismo no siente, aun en el caso de conocer desde la infancia a quien los tiene: "Según todas las probabilidades, esta muerte ha debido ser un terrible golpe; personalmente, estoy convencido pero esto es sólo una opinión: no estoy en su pellejo". Esta prudencia, esta reserva se proponen porque son capaces de encantar el alma moderada del sustituto: ¿Qué riesgo corre? No te comprometes: conjeturas. Por otra parte, si lo deciden a dar testimonio, el interlocutor, volviendo a encontrarlas en la afirmación con reservas de Ernest, quedará tanto más impresionado que con una información más categórica. Además, un elemento normativo se desliza solapadamente en lo que se presenta como un simple juicio hipotético: para Gustave su dolor es un deber-ser: dado lo que es él, para seguir siendo fiel a su amigo muerto, a sí mismo; a su exaltante amistad, tiene que sufrir infernalmente. A Ernest le corresponde realizar este ser y este sufrimiento imaginarios: bastará que dé cuenta a los demás; el deber-ser se dirige también a él y toma el aspecto de una conminación: tú has tenido la suerte de conocerme, ¡cuidado!: tendrías el corazón seco y serías un idiota si no tuvieras la seguridad de que yo lo quería más que a mi vida y que me muero de pena. De este modo el apóstrofe halagador —tú, nuestro único testigo— contiene, en realidad, una perfidia y una extorsión apenas disimuladas. Pero ante todo marca la necesidad, que experimenta Gustave de sentir en tercera persona —y por mediación de otro, que da testimonio ante los otros— lo que no llega a sentir en primera.¹⁰³

¹⁰³ Se notará también el uso sorprendente del pretérito perfecto "el dolor que esta pérdida ha debido"... Gustave quiere que Ernest sea testigo del dolor que la muerte de Alfred le ha causado. Pero, ¿cómo? A los ocho días del duelo, ¿pretende estar ya consolado? ¿Por qué

¿Cree de veras que va a manejar a Ernest? ¿Se toma realmente el trabajo de hacerlo? ¿Tiene ganas de hacerlo, por lo menos? No. No le molestaría, por supuesto, que corriera de boca en boca: Gustave ha recibido un masazo. Pero, ¿qué pasa? Chevalier está en Calvi rodeado de personas que no conocen a Flaubert y que le son perfectamente desconocidas; éste, por otra parte, ya no siente por su amigo de infancia más que una mezcla de animosidad agria y desprecio. ¿Por qué habría de interesarle tanto convencerlo? De hecho, la única importancia que tiene Ernest a los ojos de Alfred le viene de que ha sido el testigo de sus vidas. Basándose en esto se persuade que allá, en Calvi, una conciencia aburguesada —pero al mismo tiempo, testigo de descargo tanto más valioso— lo reconoce como la viuda inconsolable de Le Poittevin. Y, para convencerse aún más, lo mejor es apelar a su testimonio, como si el contenido de éste estuviera asegurado de antemano. Cuando Gustave soborna a Chevalier y lo conmina a darle una caución sobre su sufrimiento, sólo se trata, una vez más, de un gesto cuya verdadera finalidad no es tanto persuadir al sustituto de Calvi como consolidar en Flaubert la creencia de que él existe -sufriente allá para su ex amigo; todo ocurre como si se dijera: mi dolor ha sido realmente atroz, Ernest lo sabe, él no ha dudado un sólo instante de que esta muerte me ha destrozado; la prueba está en que me dirijo a él; su

no escribe: el dolor que esto me causa? ¿Se dirá que el motivo está en pasado pero que el dolor suscitado permanece? Esto equivaldría a concebirlo como prolongándose por una especie de inercia, justamente como persevera un móvil en su movimiento mientras no encuentra ninguna fuerza exterior que se le oponga. Nada más alejado del trabajo del duelo: en realidad la motivación del sufrimiento está constantemente presente en un sentimiento verdadero; es el *never more* lo que cuenta, mucho más que el instante transcurrido en que Alfred falleció. En cuanto a mí, interpreto la elección del pretérito perfecto como un esfuerzo de Gustave para descalificar lo vivido: ese dolor que Ernest debe instituir no es sentido por Flaubert cuando escribe. Por lo tanto, prefiere localizarlo en el pasado: no como un cierto afecto que se gastó en una semana (lo cual tendería a probar que él es sólo una pequeña naturaleza) si no como un golpe demoledor que casi lo ha matado y que lo ha —conocemos el procedimiento— hecho envejecer treinta años. Lo que él experimentó, parece decirnos, es un dolor perfecto y total, el eidos del dolor, que permanecerá en él hasta su muerte en forma de vejez precoz. Hemos visto y seguiremos viendo a la vejez servir de mediación simbólica entre un sufrimiento no sufrido y un deceso que no se ha producido. De esta manera se vuelve más permeable a la afirmación que solicita de los otros: un recuerdo imaginario es difícil de revocar en duda, puesto que toda reminiscencia tiene, aún siendo verdadera, una estructura de imaginariad.

próxima carta me afirmará que ha medido mi desgracia. Por lo tanto es únicamente Gustave quien está en cuestión: su camarada no ha sido más que la mediación entre él mismo y él; Flaubert sólo lo imagina diseminando la noticia —“Qué dolor debe haberle producido esta pérdida”— para poder soñar en este “El” devastado que es él para esa conciencia lejana. En vez de hacer aparecer su Yo como cuasi objeto trascendente en el horizonte de su conciencia reflexiva, Gustave suele preferir producir un reflejo imaginario sobre la conciencia real aunque irreflexiva que él supone que los otros tienen de él. Entra en el pensamiento de ellos, lo ve como si fuera el suyo y el objeto que aparece como el polo trascendente de los juicios y de los afectos de ellos, es él mismo en tercera persona. En esos momentos vive su Ego irrealmente como un El cargado de la realidad que le dan sus espectadores. La razón es, como lo hemos visto antes, que no tiene los medios de ejercer lo que yo llamo una reflexión cómplice: cuando se acuerda, en efecto, de reflexionar, ya está en manos de los otros —es decir, en el punto de partida, de sus padres— en consecuencia su Ego real se le aparece en parte como alienado —es decir, como Alter Ego— en parte como secundario —ignora, en muchos puntos lo que los otros piensan de él— en parte como blando, veleidoso, inestable, embotado. Entre ese Yo alienado, mal definido y ese El recuperado sobre los otros, no establece tanta diferencia —tanto más puesto que no tiene los medios de distinguir radicalmente lo falso de lo verdadero. Pasa del “Yo es otro”, esa realidad que lo desrealiza, a “El otro es yo”, reflexión irreal sobre la conciencia de los otros y la manera en que, circundándolas con su gesto, se hace significar por ellas. Lo cual quiere decir, en definitiva, que dispone de dos unidades sintéticas de lo vivido y que la más reciente, imaginaria, se pone en el lugar para salvarlo de la otra. Es en parte por esta razón que habrá que explicar la importancia del tema doble en sus obras.

Irá aún más lejos: de un extremo al otro de su vida se pone apodos, diferentes de acuerdo a los espectadores, y los conserva. Para George Sand es El Trovador, el Zoquete, el compadre Cruchard; para Caroline Commanville será la Nodriz, el Viejo, el Zoquetazo, el canónigo de Sevilla; para los Lapierre (y para Sand) es San Policarpo; para la señora Brainne “Su Excesivo”; para Laporte será el Gigante, etc. Cada uno de estos sobre nombres representa un papel: señala a la vez lo que el espectador elegido espera de Gustave y el conjunto de los gestos que éste se compromete a hacer para represen-

tarse tal como se lo espera. En realidad él impone esta espera y se compromete mediante juramento a satisfacerla. Apenas hay que decir que estos personajes, bajo sus distintas nominaciones, no son aspectos vecinos o complementarios de una sola y misma persona. * Por esta razón no hay diferencia cualitativa entre el hecho de “producir la risa del Muchacho” (es decir, proyectarse en él para que un público lo remita a sí mismo como Muchacho) y el de declararse El Excesivo de la señora Brainne. La prueba es que los Lapierre, que eran buen público, lo saludaban por su aniversario el día de San Policarpo. Esto quiere decir que entran en el juego y que la empresa es colectiva: el público conoce su rol, como en los tiempos del Collège Royal. Entra en el juego lo bastante para dar a entender que toman al actor en serio, que Kean los ha convencido realmente de que él es Hamlet: “Todavía estoy trastornado con el San Policarpo. ¡¡¡Los Lapierre se han sobrepasado!!! He recibido cerca de treinta cartas procedentes de distintas partes del mundo. El arzobispo de Ruán, cardenales italianos, cloaqueros; la corporación de lustradores de pisos, el dueño de una santería, etc., mandaron sus felicitaciones. Como regalos he recibido... un retrato (español) de San Policarpo, un diente (reliquia del santo), etc., todas las cartas (inclusive la de la señora Regnier) tenían una viñeta con la figura de mi patrón. Olvidaba un menú compuesto de platos con nombres inspirados en mis obras. Lo cierto es que me ha conmovido el trabajo que se han tomado para divertirme. Tengo sospechas de que mi discípulo ha cooperado activamente en estas amables farsas...”¹⁰⁴

El “discípulo” cooperó, sin duda. Pero el principal colaborador es el mismo Gustave. Había tomado algunos rasgos del Santo —o mejor dicho uno solo: la excesiva Hhhhindignación (sic) contra el siglo— y hace incesantemente alusión a ella en sus cartas y en público, a partir de la carta a Louise del 21 de agosto del 53, en general en los mismos términos, para remarcar bien el clavo.¹⁰⁵ Sin embargo, hay algo que evoluciona lentamente: su relación con el Santo. Al comienzo “se vuelve

(*) En latín en el original, como en los otros pasajes en que aparece en **negrita**. (N. de T.)

¹⁰⁴ 28 de abril de 1880. A Maupassant.

¹⁰⁵ En la carta de agosto del 53 y en la de marzo del 54 (noche del 2 al 3). Los dos párrafos sobre San Policarpo son, salvo unas pocas palabras, idénticos. Más adelante encontraremos “Hindignado como San Policarpo” varias veces.

como...”, después “es como...”. Luego —período de transición— el “como” se suprime sin que la identificación sea llevada al extremo: “(soy) un verdadero policarplano”. Y acaba firmando tranquilamente “San Policarpo” sus cartas a Lapierre: el proceso de asimilación está terminado. Naturalmente, cuando sus amigos, tan vivamente solicitados, “marchan”, cuando se ponen de acuerdo para festejarlo todos los años en el nombre del santo, finge no caer en el engaño: son “farsas amables”, se ha querido solo “divertirlo”. Pero estos aniversarios son la culminación de varios años de pacientes esfuerzos: él quería ser instituido San Policarpo, y lo logró; su público, hábilmente maniobrado, significa a Gustave como esa figura del Otro que representa al Santo Indignado. Y, sin duda, tiene razón: los Lapierre juegan a creer: se irrealizan en la medida en que pretenden realizar con sus conductas el personaje que él les propone. No importa: eso le basta. Antes de la ceremonia era sólo un Policarpo irreal para un público real; mientras ésta se desenvuelve es un Policarpo real para un público que se ha sugestionado hasta el punto de irrealizarse: la irrealidad que es de este modo asumida por los otros cede lugar, en Flaubert, a una espaciosa realidad cuya no-verdad es sentida allá abajo, en los que se han encargado de ella. La despersonalización es llevada, esta vez, al extremo, Gustave ya no sabe más si es sujeto y objeto, su Yo es un El y su El es un Yo. Volveremos sobre este tema muy pronto cuando estudiemos la persona de Flaubert, es decir, los diversos avatares del Muchacho. Baste notar aquí que la revolución personalizadora, al engendrar la dicotomía del El y del Yo (uno es el Señor sádico, otro es el niño masoquista), no hace más que agravar en este estadio la hemorragia de su ser. El niño tomó muy pronto conciencia de esta pérdida e intentó tapar la apertura por donde su realidad se perdía en lo imaginario. Esta nueva revolución lo hubiera salvado a menor costo, tal vez, que el stress que hará de él, más tarde, el Artista, si ciertas razones, de las que habremos de hablar, no le hubieran impedido llegar hasta el extremo de su tentativa. Es de ésta que hablaremos, por lo pronto, porque desempeñó, a pesar de su fracaso, un papel capital en la personalización de Gustave: por primera vez el niño alcanza una visión global de su situación y trata de salir del paso con los medios con que cuenta: entre los ocho y los diez años interioriza los reproches que se le hacen y funda sobre ellos una nueva convicción: es actor.

Del niño imaginario al actor

“Tengo cerca de treinta piezas y hay muchas que representamos nosotros dos Caroline”, escribe el 31 de marzo de 1832, a los diez años. Cuando Ernest está con ellos, interviene en la distribución. Pero lo que llama la atención es que la mayoría de las veces el hermano y la hermana son los únicos intérpretes: el animador y la animada se encuentran frente a frente y se dan la réplica como en los tiempos en que él hacía de médico o de comerciante y ella de enferma o de parroquiana. Con la diferencia considerable de que estos primeros papeles eran improvisados —los niños imitaban a los adultos, pero en la espontaneidad— mientras que, en el salón de billar, las réplicas están impuestas y se intercambian de acuerdo a un orden preestablecido. ¿De dónde viene este cambio? ¿Es una evolución o una revolución? A mi modo de ver, una y otra cosa: Gustave se quiso actor cuando se descubrió interpretando papeles pre-fabricados.

La niña había crecido y, como la relación entre ellos era lúdica, Gustave ya no puede limitarse a convertirla en su público: tiene que hacerla entrar en el juego, inventar para ella personajes más complejos que los de la clienta o la madre de familia. Como se ve, se divierten, se muestran; alguien —el tío Parain o la señora Flaubert— se los habrá aconsejado, aprovechando la ocasión para convertir aquella empresa en una diversión instructiva: se ha ido a buscar para ellos, en la biblioteca, los *Proverbes dramatiques* de Carmontelle, obras de Berquin, de Scribe, de Molière; el doctor Flaubert, sin demostrar mucho interés por estas chiquilladas, consintió de todos modos en ceder el salón de billar y hubo que explicar a los niños, qué cosa era un teatro, un papel; una puesta en escena,

un ensayo, una representación. El niño, en esa época, sólo conocía, al parecer, los títeres de Ruán.

Estos habían dado Las Tentaciones de San Antonio y el niño, dígame lo que se quiera, fue menos sensible a la leyenda misma —aunque haya que atribuir a la persistencia de un deslumbramiento muy antiguo su empecinamiento ulterior en dar a las tres versiones de su propia Tentación una forma teatral que el tema no exigía— que a la ceremonia del mostrar: para él fue una iniciación verdadera; asistía a un rito extraño y fascinante, inhumano y humano —el títere— pedazo de madera muerto habitado por un sueño de vida, tiene movimientos bruscos de autómatas y habla con una voz de hombre¹ —serio y gratuito a la vez, dado que se pagaba por asistir a un espectáculo perfectamente imaginario y que se presentaba como tal. El comprende sin dificultad que, en los verdaderos teatros— éstos a los que uno va “cuando es grande” —los títeres están reemplazados por personas, pero extrae la conclusión —que por cierto no puede desagradarle— de que estas personas, cuando interpretan, se transforman en títeres, toman prestada una especie de masividad ontológica a la materia inanimada y que, por lo menos en lo que a él se refiere, le gustaría hacer una comedia para adquirir la dignidad de la madera muerta. Aquí lo tenemos lanzado a esta empresa: aprende de memoria los papeles, se los hace aprender a Caroline, ensaya todos los días y, cuando todo está listo, los dos niños se exhiben ante un público limitado pero escogido. Habría podido cansarse, fastidiarse ante los esfuerzos exigidos a su memoria o —y es lo que ocurre con más frecuencia— entregarse a este nuevo juego a rachas y sin demasiada pasión, considerarlo una diversión agradable, pero no única. Por el contrario, lo que debemos explicar es su espíritu de continuidad y su frenesí: se vuelve carpintero, mueblero, decorador, pintor, para construir con sus propias manos todo un teatrillo con un escenario, un telón, bastidores, decorados y, en ocasión, “techos”; necesita esas virtudes sobre todo para constituir en dos años —de 1830 a 1832— un repertorio de “casi treinta piezas” —entendamos: de treinta espectáculos ya montados y que puede presentar a su público de un día para otro. Si Gustave se lanzó de cuerpo entero a esta aventura fue porque ella le daba de entrada lo que buscaba sin saber. Hay que distinguir dos momentos en este proceso, aunque sólo puede hablarse del orden en que se siguen y no del lapso que los separa— por

¹ ¿No es así como él ve la vida?

falta de informaciones. Gustave empieza por tener la pasión de hacer teatro, es decir, interpretar personajes pre-fabricados; la decisión reflexiva de ser actor es una conclusión que viene necesariamente después, cuando descubre que ya lo es.

Desempeñar papeles. Ya era tiempo. Desrealizado, se irrealizaba a la buena de Dios, sin éxito; había empezado a buscar, ante su espejo, a ese El inhallable que provoca la risa de los otros. De todos modos, esa persona lo inquieta y le huye; variable, inconsistente, es tan diáfana que puede ver a través suyo y por mucho que se ponga en tensión y se esfuerce no puede ni instalarla en sí ni sobrepasarse hacia ella: de cualquier manera, son los otros quienes tienen el secreto de ella. Pero apenas se ha deslizado dentro de un rol pre-fabricado, siente un aturdimiento de felicidad, una increíble revelación: contra la fragilidad de su persona improvisada cree haber encontrado la más segura de las protecciones. Entre ésta y el personaje de una pieza escrita la diferencia no es tan grande: se trata, de todos modos, de una tercera persona del singular que se juega en primera persona, de un El que dice "Yo". Ahora bien, la consistencia, la "Selbst-standigkeit", la estabilidad fundada en la tradición y, para decirlo todo, el ser están del lado del personaje. Este no esperó a Gustave para nacer, sus gestos y sus dichos están anotados y detallados en libros impresos, los mayores hablan de él como de un conocido: existe, vive, y la prueba es que dicen que es verdadero; sus reacciones afectivas pasan por auténticas, mientras que se niega toda verdad a las del niño desrealizado y éste, para experimentar de veras los sentimientos de su personaje, no tiene más que tomarse el trabajo de expresarlos en la forma conveniente. Y esto significa, por lo pronto, que, en el escenario, Gustave presta su cuerpo y su sangre y recibe en cambio la garantía de que sus conductas están justificadas. "En sociedad" siempre le hacen reproches: son hiperbólicas, insinceras, inmotivadas. En cambio, ocurre que los espectadores están de acuerdo en un punto: sea cual fuere el personaje —avaro, estúpido o fanfarrón— nunca hace más que lo que puede y debe hacer, teniendo en cuenta su carácter y la situación. En el instante en que el muchacho se pone "dentro de la piel del personaje" sus comportamientos quedarán motivados por las pasiones de aquél a quien interpreta y no hará falta más para volverlos necesarios. El género cómico exige cierta exageración, la vehemencia misma que, en la vida cotidiana, el cirujano-jefe considera exagerada: aquí la hipérbole no puede imputarse al autor sino al personaje mismo a quien los qui pro quos y los contratiempos han puesto rápidamente "fuera

de sí", llevando al paroxismo sus ridiculeces y sus defectos. Al niño le encanta dejarse llevar o vociferar siguiendo órdenes: está respaldado por las indicaciones de un poeta muerto y nunca llegará, cree, demasiado lejos. Aún es demasiado nuevo para entender perfectamente el rigor y la precisión de la maquinaria cómica, pero la siente íntimamente porque los gestos y las réplicas se imponen a él en su encadenamiento como imperativos: el papel se presenta como un ser otro que él debe interiorizar. Y por esto seduce doblemente a Gustave. En primer lugar éste vuelve a encontrar en esta obligación el movimiento mismo con el que trata de interiorizar su ser, es decir, ya lo he mostrado, esa apariencia que se le escapa y que es él a los ojos de los otros. Pero hasta entonces su búsqueda había sido vana: no había podido hacerse ese objeto que sabía ser para ellos porque le hubiera hecho falta para esto verse desde afuera con los ojos de ellos. Pero ocurre ahora que el personaje que ha de encarnar es —para él como para cualquier espectador— por lo pronto un puro fuera que él conoce y juzga en exterioridad sin dejar de ignorar nada de sus motivaciones más secretas. Es, en relación a ese que él será, simultáneamente otro y futuro sí-mismo; de este modo, el aprendizaje del papel es un proceso sistemático de reapropiación de su ser-otro por la memoria, la intuición y la recreación; no se escapa, por el contrario; en esta anamorfosis, viene hacia sí conocido y no cesa de profundizarse: pues debe interiorizar su apariencia para re-exteriorizarla en la forma que se le ha aparecido. Y tiene así la impresión de que logrará sobre el escenario lo que ha frangollado tantas veces en su joven vida. Pero —y es la otra razón de su júbilo— mientras que, delante del espejo o en sus relaciones con Caroline, la empresa de recuperación lo defraudaba por su misma gratuidad (nadie le había dado un mandato) se encuentra ahora, en tanto que actor, encargado de misión. Es la voluntad de un autor desaparecido que se restituya el calor y la vida a sus criaturas que, sin la dedicación de los especialistas, permanecerían en las bibliotecas, enterradas en los libros y más muertas que las piedras. Y si se pretende obedecerle, su exigencia expresa es que se las resucite exactamente, tal como él las concibió. Ni qué decir que la sumisión total del niño a estas exigencias ajenas, pese al margen estrecho de libertad que le dejan las indicaciones escénicas, lleva al extremo su alienación. Pero a él le gusta estar alienado en su ser: es tranquilizador y cómodo. Una autoridad soberana le impone llegar a ser lo que es; esto significa que alguien —aunque sea una voluntad muerta— tiene la bondad de preocuparse por él; vasallo de Molière,

éste le hace don del haz de imperativos rigurosos que se llama un personaje, carga de seriedad la tentativa de recuperación (que constituye el sentido de la personalización de Gustave) presentándosela como el más sagrado de sus deberes. Haz esto, di aquello, sé el Avaro, sé Pourceaugnac. Este mandato protege a Gustave contra la persona diversa y contingente que sus padres le imponen con su complicidad. La ambigüedad, el azar, las calificaciones contradictorias dejarán lugar, cree él, a un conjunto neto y riguroso de prescripciones, a una servidumbre deliciosa y consentida, al término de la cual se mostrará tal como lo quiere Molière y como él es.

Ni que decir que el niño, en cuanto pasa a la segunda fase de la operación, es decir, a la re-exteriorización del personaje, se da cuenta, no sin cierta decepción, que no ha abandonado el mundo imaginario. Por el contrario, se ha sumergido más en él: hasta tal punto está engañado ahora que todas sus tentativas para encontrar un punto de apoyo real no hacen más que acrecentar su irrealidad. Al principio creyó que se realizaría a través de los personajes; ahora siente que se irrealiza en ellos: no bien empieza a interpretar, todo lo que, en el momento de la interiorización, le parecía opaco y denso, pierde de repente sustancia y peso. Incluso los grandes alaridos, los sollozos, la gesticulación que deberían expresar la plenitud de las pasiones y su violencia, en cuanto les ha prestado su voz, sus miembros, misteriosamente aligerados, víctimas de una desmaterialización secreta, escapan a la atracción terrestre y amenazan arrastrarlo con ellos por los aires. Y es que no siente lo que expresa. O, por lo menos, no enteramente: digamos que no cree bastante ser su personaje. No obstante: un poco, de todos modos; mucho más, en todo caso, que los pequeños comediantes que lo acompañan. Habitado a no sentir nunca exactamente lo que expresa, no se debe creer que oponga a Poursôgnac un cierto Gustave que estaría seguro de sus emociones. Así es Ernest, sin duda, así es Caroline, seguramente: ésta se presta complacida pero sin perder sus certezas íntimas. Del joven Flaubert, que no tiene certezas, no se dirá que le reprocha a su personaje ser imaginario, sino más bien que deplora que los sentimientos que tiene el mandato de expresar no sean ni más ni menos reales que los que él experimenta con plena espontaneidad: representar la rabia o el miedo, para él, es sentirlos, en la medida en que, desde su desrealización, sentirlos es representarlos. Queda en pie que Poursôgnac existía mucho antes que él se hiciera su intérprete, que se impone con un abstracto rigor que, no siendo su realidad, sólo puede ser la marca de su verdad, queda en

pie que los otros creen en él, puesto que rien. Esto basta a Gustave. Por cierto, todavía está muy lejos de comprender lo que los mayores entienden por la verdad de un carácter: se trata más bien de conformarse a las órdenes y de producir un orden particular cuyo ser objetivo esté garantizado por su cohesión y su unidad; esta unidad sintética de imágenes singulares, en que cada una remite a todas y a cada una está en el origen de lo que le parecerá más tarde la verdad de la ilusión y que, de hecho, más que a las normas de lo verdadero, responde a las de lo Bello. Por el momento, la verdad del personaje es la alienación asegurante del niño a imperativos extraños: tiene la impresión de que su vida se despoja y se aprieta: las palabras y los gestos que toma a su cargo no le son dictados por el capricho de un Excelso Señor: se han impuesto al dramaturgo como se imponen a Gustave, pues su función expresa es la de hacer avanzar la acción; así, después de la palabra dicha, sea la que fuere, el niño ya no puede volver atrás y es proyectado, por el contrario, a una situación nueva y, cada vez más cerca, corre hacia la catástrofe. El niño pasivo había soportado hasta ahora, en el hastío, el deslizamiento vago y blando, monótono por incoherencia, de una temporalización que no parecía ir a ninguna parte; la duración inter-subjetiva era la de la familia, es decir, la de la repetición; las estaciones, las fiestas y las tareas volvían sin cesar, una ocasión perdida se volvía a presentar muy pronto, siempre era posible repetir el golpe. Pero su inquietud y su fatalismo profético se adecuaban mal a ese tiempo sin memoria en el cual nada cuenta, en el cual nada se inscribe y que parece perderse nada más que para resucitar en fecha fija, igualmente nulo. Gustave sospechaba, detrás de este retorno agobiante, una amenaza. Lo propio de la pasividad constituida, lo sabemos, es el fatalismo: una "naturaleza" pasiva no hace más que definirse cuando se dice que es arrastrada por un destino cruel sin poder hacer nada para escaparle. Es el caso de Flaubert, quien "profetiza" muy temprano, partiendo del principio que lo peor es lo seguro: esto es experimentar su pasividad como una parálisis; cuando el acontecimiento le manifiesta un porvenir posible, éste se vuelve inevitable por el sólo hecho de que el niño tiene conciencia de no poder evitarlo. Y el tiempo repetitivo y vago de lo vivido se presta mal a los oráculos: siempre recommenzado, estancado o lentamente transcurrido, sin dirección visible, no permite al niño dar a sus desdichas futuras la evidencia y la inminencia que él querría. Así, incluso cuando profetiza, se siente insincero: no porque no tenga la intuición de un des-

tino, sino porque el rigor del *Fatum* no puede encontrar lugar en la blandura contingente de lo vivido familiar. Harbía que poder añadir a la primera máxima esta otra, que define un tiempo orientado: "Todo lo que haré para escapar a mi destino no tendrá más resultado que encadenarme a él". Pero, en cuanto sube al escenario, Gustave descubre embriagadoramente la irreversibilidad del tiempo histórico: no como el sujeto que hace la historia, sino como el objeto que la soporta. En esta perspectiva, lo irreversible aparece necesariamente como un destino. El actor profetiza: conoce de memoria su papel, no ignora ni la peripecia ni la catástrofe; cada réplica, cada gesto lo acercan al evento que termina la pieza y que él contribuye a producir con los actos que tratan de evitarlo. El avaro perderá su querida y su bolsa: no le devolverán ni la una ni la otra; las perderá por su culpa: Gustave lo sabe; Harpagon no lo sabe. Pero el conocimiento extra lúcido del futuro en el intérprete no lo hace más que acentuar el sentimiento de su impotencia: lejos de poder prevenir a su personaje, está forzado a hacerlo actuar y hablar en la forma que le será más perjudicial; esto significa que para encarnar a Harpagon debe olvidar su poder oracular y afectarse, siguiendo órdenes, con la ignorancia de éste. Ignorancia irreal que no es más que un saber pasado en silencio: éste, que ha de mantenerse como un esquema director de la interpretación, apartándolo de las zonas iluminadas de la conciencia, se transforma en intuición de una ineluctable pero incognoscible necesidad: una a una las tiradas salen de la sombra y se hacen decir, previstas e imprevistas, inócentes y fatales, comunicando a lo vivido su urgencia; Flaubert-Harpagon corre hacia el desastre y lo siente, pero ni puede ni quiere saberlo: la profecía sin palabra es la trama misma de la temporalización. El fatalismo de Gustave tiene dos fuentes: su pasividad constituida y la Maldición paterna, que reguló su vida hasta la muerte; cuando representa, él descubre el tiempo irreversible de la maldición, pero una autoridad extraña ha sustituido la del pater familias, con la del autor, igualmente severa pero benéfica, que le confiere el destino de Harpagon para arrancarlo al destino del menor de los Flaubert, haciéndolo acceder a la más alta instancia temporal, a la temporalidad orientada que le hace falta para pensar su vida, para pensarse. Por cierto, la intuición de lo irreversible sólo la alcanza Gustave en la medida en que interpreta un papel pre-fabricado. Cuando cae el telón, vuelve a encontrar la fofa duración vege-

tativa que es su destino en el seno de la circularidad familiar. De todos modos, esta duración no es más real que la otra, puesto que el idiota de la familia no es más real que Harpagon. El resultado es que el niño puede referirse a ella como a la verdad oculta de la otra: el rostro oscuro del tiempo psíquico es el tiempo irreversible, es teatro. De este modo se desliza dentro de un tiempo imaginario y verdadero, ese mismo que le hacía falta cuando Harpagon reclamó su sangre joven y le cedió, a la vez, la implacable duración teatral. El niño está en lo suyo cuando se temporaliza como avaro: admira la belleza funesta de la secuencia de imperativos que se engendran unos a otros y lo encierran en un destino que él saborea mientras representa y del cual conserva el recuerdo cuando regresa a su destierro: a partir de ahora la categoría de irreversibilidad le permite profetizar más audazmente; no vive en el medio de lo irreversible pero puede pensarlo, puesto que ha vivido en él y puede volver a vivirlo sin cesar; el resultado es que desrealiza lo reversible ciclico y su contingencia: es su temporalización teatral, convertida en esquema director de sus pensamientos, que le permite concebir su vida, tener "un presentimiento completo" de ella. Uno de los encantos singulares e inimitables de Madame Bovary será esa presentación simultánea de dos duraciones, una que se vive en su lentitud repetitiva, en su hartante languidez, la otra oracular pero oculta, temporalización teatral que tiende por debajo a la temporalización novelesca y que, manifestándose de cuando en cuando por intersignos nos revela, en esos instantes fulmíneos, que Emma corre hacia su pérdida y se encarniza en cumplir su destino de condenada. El lector, al prestarse a esa temporalidad en parte doble, tiene a veces el sentimiento de volver a descubrir el gusto de lo vivido en Flaubert, la desrealización recíproca del tiempo soportado y del tiempo concebido, de la contingencia y del destino, del aburrimiento y de la angustia. Cuando el niño, en todo caso, se hace intérprete, hace, en lo imaginario una experiencia completa de todo lo que le falta para ser finalmente él mismo: esto significa, por lo pronto, que conoce la voluptuosidad para él sin par de olvidarse de sí y de hacerse otro que, sin embargo, no es diferente de sí mismo. En cierto modo sería justo considerar a la interpretación teatral, en Gustave, como una ausencia que extrae su origen de los embotamientos del niño, pero más compleja por estar teleguiada; él se arroja dentro de Harpagon, se supera y se redescubre allí, no como su realidad, sino como su verdad

normativa; para los espectadores y por ellos es Harpagon, en este sentido su ser le huye siempre, salvo, y esto es capital, que él sabe lo que es para ellos y que su trabajo consiste en llevarlos, de conformidad con las prescripciones de una voluntad sagrada, a constituir y enriquecer poco a poco esa apariencia que es su ser. En conocimiento de causa, con todos sus gestos y todas sus palabras: nada de más, sus comportamientos, desgrasados, secados, son todos eficaces, no hay uno solo que no sea; indispensable, no hay uno solo que, al describirlo, no sea a la vez vivido por él mismo y por el público como un rito solemne y sagrado, no hay uno solo que no lo engendre tal como un genitor muerto quiso que él fuera; de tal modo, en el mundo semi-real de la intersubjetividad familiar, sus comportamientos, tengan lo que tuvieren, apuntan a realizarlo tal como lo quiso el pater familias. Pero, cuando cree dar muestras de su obediencia, sus comportamientos se juzgan inadecuados por defecto o por exceso, Achille-Cléophas no lo reconoce sin duda porque este terrible Moisés engendró a su hijo menor expresamente para no reconocerlo. Mientras que el otro genitor, Molière por ejemplo, cuando el muchachito se somete a todas sus exigencias no podrá menos de reconocer a su criatura y decir con su voz de ultratumba: "Has sido lo que yo quería que fueses, ¡muy bien!" Mediante su misma obediencia, Gustave queda libre de toda responsabilidad, salvo la de manifestar claramente lo que se le encomienda hacer; en cuanto a lo que él es, avaro o fatuo o tonto, él no se considera responsable de ello; no es que se desolidarice de Poursôgnac o de Harpagon: es él quien llora su cofre perdido; pero aquí el autor toma todo sobre sí y nunca se le reprochará a Gustave el ser demasiado avariento: a lo sumo se podría, si está interpretando mal, reprocharle que no lo sea bastante. La coincidencia perfecta del actorcito con su personaje, lejos de serle reprochada, aparece por el contrario como elogiada, puesto que se la saluda con aplausos. Así es que la irreversibilidad del tiempo muestra su benéfica ambivalencia, dado que a partir de la primera réplica, el personaje corre ineluctablemente a su perdición y el intérprete a su triunfo. Pero para el niño desrealizado, ausentista, el personaje no es más que su persona creada y garantizada por la benevolencia del Otro: protegido por una armadura invisible, se expone a los golpes, exhibe, irresponsable, la trasposición pre-establecida de sus ridiculeces y de su desdicha. Irresponsabilidad, sumisión, vasallaje feliz y recompensado, caución de lo Imaginario por una voluntad

soberana, por la necesidad de los encadenamientos, por la tradición y el consentimiento universales, conocimiento a priori de su "ser-para-otro", ambivalencia del *Fatum*, justificación del pathos, es decir, no sólo de su gesticulación excesiva sino de su pasividad constituida que, vedándole la acción, lo incita a abandonarse a lo que él es y a mostrar sus pasiones por medio de gestos —creencia pítica, nunca entera pero consolidada por la de otro, de que siente en realidad lo que expresa: esto es lo que el niño recibe de su experiencia teatral, en la medida que ésta queda en lo inmediato de la espontaneidad irreflexiva, dicho de otro modo, en la medida en que se produce sobre el escenario, movido por el único deseo de escapar a su persona inconsistente y fastidiosa sustituyéndole el ser de un personaje.

A. SER ACTOR

Por desgracia, el pasaje a la reflexión no era evitable. Alguien le habrá dicho, sin dar importancia a la cosa: "Podrías ser un excelente actor". Este elogio atolondrado tiene como resultado cambiar el objetivo de su búsqueda y el sentido del proceso de recuperación. Las palabras hacen estragos cuando llegan a nombrar lo que había sido vivido sin nominación: suscitan una reflexión cómplice al proponerle un significado de lo reflejado que no es en verdad más que una hipoteca sobre el futuro, una extrapolación que no puede ser aceptada reflexivamente sino es con un juramento. Ya he citado la frase de Mosca al hablar de Fabrizio y la Sanseverina: "Si la palabra amor llega a pronunciarse entre ellos, estoy perdido". Con este término la colectividad afirma su derecho de mirada sobre la intimidad más puramente subjetiva, socializa la ternura un poco alocada que sienten el uno por el otro —la tía joven y su sobrino: ésta era indefinible no porque tuvieran miedo de definirla, sino porque sencillamente no se preocupaban por darle un estatuto, porque la vivían día a día por el simple placer de vivirla, y no era nunca más y nunca menos que lo que les parecía cuando estaban juntos, sobrepasándose tan sólo por medio de las miradas, las sonrisas y los gestos que la comunicaban del uno al otro: porque todavía escapaba al vértigo del compromiso. "Que la palabra amor sea pronunciada":² aquí la tenemos dotada de un pasado, un futuro, de una

² En realidad no lo será. Sabemos cómo se presentarán las cosas.

esencia objetiva, constituida por la evolución histórica de las costumbres, la sabiduría popular, de un valor positivo y a menudo de un anti-valor que atestiguan, uno y otro, las contradicciones de la ideología en vigencia o de las ideologías que se oponen; sus desarrollos —al principio no tenía ninguno: existía y nada más— están previstos, su fin es conocido de antemano, mediocre o trágico, en una palabra, es un cuasi objeto, un producto de cultura que se debe interiorizar. La reflexión cae en la trampa: ratifica y, para preservar su poder significativo, toma a su cargo la significación. El cambio es radical, la emoción, la ternura, la turbación misma eran su propio fin, se sonreía de dicha ya en un ímpetu hacia el otro, ya porque el otro sonreía y se quería sentir sobre los propios labios esa sonrisa ofrecida. Cambio a la vista: el amor es el fin, la emoción tierna, el deseo, son medios de mantenerlo en el ser, es decir, de seguir siendo fieles al juramento; son pruebas, promesas renovadas y, al mismo tiempo, alimentos de esa llama abstracta, del amor-otro —o amor de los otros— que reclama sin cesar el combustible, pues no es más que un juramento arrancado a cada uno de ellos por la sociedad, con la complicidad del otro, y que ninguno de los dos puede “traicionar” sin negarse a sí mismo: por lo tanto se alimentará al vampiro, se alienará a esta tarea infinita en aras de este último fin —o esta última mistificación— la fidelidad a sí mismo.

Todavía no se trata más que de un sentimiento; al pobre Gustave el juramento propuesto lo alienará en su ser. Un oficioso mal inspirado cree halagarlo significándole su realidad —por otra parte, hipotética. Es la primera vez desde la Caída: se puede pensar que el niño desrealizado se arroja en la trampa que se le tiende; pasa rápidamente de lo condicional a lo categórico. Serías... podrías hacer; su interlocutor quiere decir: si tu padre no tuviera otros designios sobre tí; Gustave se apura a entender: si no fueras perezoso, inestable; de aquí al futuro simple no hay más que un paso: si te aplicas, serás actor. Es decir que ya lo es, por lo menos en potencia. La reflexión surge en seguida, opera una transustanciación: mientras creía ser Harpagon, Poursôgnac —sin estar, por otra parte, enteramente convencido— era en realidad un comediante, es decir, un ser vivo que tiene el poder de animar a personajes imaginarios. En el nivel reflexivo, en efecto, las criaturas de Molière y de Carmontelle revelan su inconsistencia: sin duda son imperativas y verdaderas, pero se quedarían en los libros si Gustave no les prestara su vida. Gustave: no

la persona del menor de los Flaubert, sino el que se define por su poder de encarnar uno tras otro a Harpagon y a Poursôgnac y que, en consecuencia, no puede resumirse ni en el uno ni en el otro. De tal modo, piensa, mi ser se me escapa: en realidad reside en un poder que tengo —puesto que me lo reconocen. Más tarde, en efecto, cuando rememora el período del billar, dice orgullosamente: "Hubiera podido ser actor; tenía la fuerza íntima necesaria". Lo cual muestra suficientemente que la revelación reflexiva la descubrió su ser como una plenitud: él es lo que en lenguaje de teatro se llama un "temperamento", tiene "presencia". El Don reaparece en su forma señorial; tiene "don"; el don de darse al público, de darle a ver un personaje a quien él da el excesivo pleno de su vida. Interpretar la comedia es practicar la generosidad, colmar a los espectadores que, en cambio, le rinden el homenaje de sus aplausos. Dicho y hecho; ha prestado juramento: seré lo que soy, el Actor.

¡Pobre niño! Le han puesto ropas de lujo: un majadero bien intencionado pero temible le hizo creer que su genio dramático era la consecuencia rigurosa de una exuberancia natural que trataba de gastarse. Cuando se dé cuenta —entre los nueve y los doce años— que es todo lo contrario y que hay que intercambiar los signos, reemplazar la plenitud por la penuria, ya será demasiado tarde. Si se jura ser actor es por creer que los otros lo tenían por tal; el proceso nos es familiar: es del mismo modo que ha sido vasallo y luego, de muy mala gana, señor; siempre en busca de su ser-otro, intentó reir de su reflejo y luego robar su ser a los personajes de la comedia clásica. Ahora el desdichado se mete en un nuevo avispero y se pone a hacer el actor: por cierto, no es que haya sentido su fuerza íntima; es que sigue siendo una imagen en busca de su realidad. El creía haberla encontrado en papeles prefabricados: al cumplimentarlo por su talento se le ha hecho comprender que, lejos de cargarse del ser de ellos, sólo daba vida a sus personajes al precio de una pérdida del suyo. Queda en pie de todos modos que se ha irrealizado en ellos y que el actor es, por lo menos, eso: un ser que se pierde para mostrar imágenes. Lo que busca en realidad, lo comprenderá muy pronto, no es el poder del actor, sino el mínimo de ser que confiere a éste su estatuto. Busquemos con él lo que este peor es nada, el ser un mostrador de imágenes, puede proporcionar como realidad a un niño que es presa de lo imaginario. O, si se prefiere, si puede satisfacer su humilde necesidad de recuperación al pasar de esta comprobación melancólica: "No

soy más que los papeles que represento" a este grito de orgullo: "Soy un ser cuyo oficio real es representar papeles".

Una estatua es una mujer imaginaria: esa Venus no es, nunca fue. Pero el mármol existe como análogo de la diosa: y, ¿cómo distinguir la belleza, la pureza de la materia de esta forma que la vampiriza? Y existe o existió el escultor que la concibió y realizó con su cincel al precio de esfuerzos muy reales. O sea, Venus no es pero la estatua existe: se la conoce, se la aprecia, tiene un precio definido, alguien o algún organismo la posee; si se la quiere enviar a un país extranjero para exponer las obras de su autor, conoceremos su peso, su fragilidad, se tomarán medidas prácticas. Llamo a este extraño objeto, por primera vez aquí con un nombre que encontraremos a menudo más adelante, centro real y permanente de irrealización. En realidad, si tiene un ser individuado, si no ha seguido siendo piedra en las montañas de Carrara, es porque se le ha dado la función de figurar un cierto no-ser; pero inversamente, puesto que ese no-ser como tal es reconocido como determinación de lo imaginario social, todo el objeto es instituido en su ser: la sociedad le reconoce pues una verdad ontológica en la medida en que el ser de este objeto es considerado como incitación permanente a desrealizarse al irrealizar a ese mármol en Venus. El objeto es soporte de la irrealización, pero la irrealización le da su necesidad porque es menester que él sea para que ella se produzca. Aquí, lo imaginario está lejos de ser huida, vaguedad sin contornos, puesto que él mismo tiene la fuerza, la impenetrabilidad y los límites del pedazo de mármol. El ser compacto e inerte de la piedra está allí para desrealizarse públicamente al desrealizar a quienes lo miran; pero a la vez algo de su consistencia inamovible y de su radiante inercia pasa a la Venus o a la Pietà; la mujer de piedra es el ideal del ser: la figuración de un para-sí que sería como el sueño del en-sí. Así la piedra esculpida, mineral indispensable para una irrealización en común, posee sin duda el máximo de ser si pensamos que en la inter-subjetividad social el ser es el ser-para-otro cuando está instituido.

He elegido el ejemplo más simple: el ser, aquí, es lo práctico-inerte de lo imaginario; un impenetrable a medias cerrado, reconocido por todos, una mercancía que tiene en el centro una huida determinada y fija; una función, un valor, una exigencia.

El ejemplo era para llegar al estatuto del actor. Lo que complica aquí las cosas es que el actor no es un pedazo de materia inorgánica que ha absorbido trabajo humano, sino un hombre viviente y pensante cuya irrealización, cada noche, es una dosis imprevisible de repeticiones y de invención: en el peor de los casos, se acerca al autómatas, en el mejor supera los hábitos adquiridos al "intentar" un efecto. No importa: se parece a la estatua en esto: es centro permanente, real y reconocido de irrealización (la permanencia es aquí perpetuo recommienzo más que inerte subsistencia). El se moviliza y se entrega enteramente para que su persona real llegue a ser el analogon de un imaginario que se llama Tito, Harpagon o Ruy Blas. En una palabra, todas las noches se desrealiza para arrastrar quinientas personas a una irrealización colectiva. La diferencia que lo separa del pequeño Gustave es que éste, que también se irrealiza a lo largo del día, lo hace a ciegas, por influencia de pulsiones que ignora y que toma a la vez por azares y por una inspiración maligna; además, el niño se pierde: como él la práctica, la imaginación se funde en el no-ser, es una descompresión de ser, tanto más puesto que él opera sin mandato; vaga y confusa, pese a ciertas reiteraciones, esta irrealización no vuelve sobre él como un oficio; él no sabe siquiera que, al darse en espectáculo, invita a los otros a desmascararlo o a irrealizarse con él: de hecho, lo sabemos, interpreta para que lo irreal —es decir, la apariencia— sea aquí el parecer y allá el ser irrecuperable contra el cual no cesa de prevenirse. Digamos, es comediante-mitómano, es decir, consciente de mutarse en apariencia para que los otros, más o menos engañados, tomen esta apariencia por su ser y, por la creencia manifiesta de ellos, se la devuelvan como su ser y lo persuadan de que es. Posición inestable que entraña a la vez el cinismo y la ingenuidad, la conciencia de ser imaginariamente ese personaje para los otros y, en resumidas cuentas, de engañarlos y, simultáneamente, la loca esperanza de que, por su mediación, él volverá a sí mismo como siendo realmente el que interpreta. Hay, como siempre en Gustave, una conciencia retenida, a la cual él impide desarrollarse: pues si desarrolla hasta el fin la conciencia de hacerse apariencia para los otros no escapará a esta consecuencia: o bien captan en efecto la apariencia por lo que es y por lo tanto no creen que él pretende hacerlos caer, o bien caen en la trampa y su testimonio pierde toda importancia. Por esta razón, por otra parte, se gasta ante jueces impenetrables: o bien el magistrado supremo ríe de él, o bien los otros se callan y miran, o bien sus

comentarios no son convincentes. Lo que dicen es entonces lo que Gustave desea que digan, pero no hay medio de apreciar el valor de sus dichos. Sin embargo —y son estas intuiciones que también lo caracterizan— a través del error, presente oscuramente lo verdadero: puede, representando y porque representa, pedir a los otros que le instituyan su ser; se equivocó en un solo punto: lo que ellos declaran real con razón, en el instante mismo en que lo realizan, no es el personaje, sino el intérprete. Es lo que hizo que Parain o cualquier otro haya declarado: serás (eres en potencia) actor.

Kean es reconocido por su público como la Venus de Milo. Cuando se piensa en él, se piensa como en un ser real que es la mediación indispensable entre las realidades individuales —que, como tales, no tienen imaginación común— y ese irreal colectivo que es Hamlet, por ejemplo. La gente se pelea por ir a ver a Kean en Hamlet, lo cual recuerda a los turistas que se apretujan en San Pietro in Vincoli para ver un mármol de Carrara como Moisés. El actor es creado por los roles como los médicos por la enfermedad. Un teatro nacional tiene un repertorio, determinación fija del espíritu objetivo, y ese repertorio espera a sus hombres: los Hamlet pasan, Hamlet permanece, exigiendo nuevos intérpretes y suscitándolos; los papeles se agrupan en empleos y designan, por lo pronto en abstracto, a sus futuros titulares; está el galán joven, el gran papel principal, los terceros en discordia, los partiquinos, etc. En la medida en que ellos mismos son centros reales de irrealización (son el producto de un trabajo, conservados y retrabajados de una generación a otra, se puede profundizarlos pero no cambiar una palabra, el que los interpreta los instala en él como imperativos categóricos) designan a sus futuros intérpretes en su realidad: hay que tener la voz, la estatura, el aire que conviene. Más aún: el carácter constituido entra en juego; la timidez, una cierta incapacidad de conducir los acontecimientos junto con una nariz en forma de pata de cacerola: ya tenemos el primer actor cómico, siempre manoseado, trajinado por el curso de las cosas; una agresividad unida a cierta soberbia designa para los puestos de reyes y reinas en las tragedias. A decir verdad, se trata sobre todo de apariencia, y no es difícil imaginar que el monarca de tragedia recluta sus intérpretes entre los que interpretan a monarcas en la vida. No importa: entre el papel y el hombre —lo veremos mejor en seguida— tiene que haber apropiación; y como el papel exige al hombre con la seriedad y la intransigencia de lo práctico-inerte, es decir, de una materia obrada, la apariencia del can-

didato, si es aceptado finalmente, recibe un estatuto de ser. Es designado como provisto de las "cualidades requeridas". A partir de aquí el laureado hace un aprendizaje largo y duro: trabaja como un herrero o un carpintero; aprende el oficio, es decir, el conjunto de las técnicas de irrealización colectiva: cómo producir la ilusión, cómo impedir que ésta se desvanezca. En una palabra, lo imaginario ya no es el abandono espontáneo al parecer: es el fin de un trabajo riguroso; todo se aprende de nuevo: a respirar, a marchar, a hablar. No para sí: para que la marcha sea una muestra, para que el hábito permita modular esa otra muestra: la voz. El aprendizaje es largo: la formación de un actor entraña un gasto social que se puede calcular. Si sale como galán del conservatorio, la inversión será rentable: durante cierto número de años, que se determina en función de los índices contemporáneos de longevidad, contribuirá a llenar la sala, a hacer subir las recaudaciones, de las cuales una parte volverá a invertirse en el teatro mismo: por lo tanto, en principio es productivo. Y a consecuencia de esto ocurre, por ejemplo en la Comédie Française, que firme un contrato con el Estado: no abandonará el teatro antes de una fecha determinada. Hélo aquí definido de antemano en su ser: es un funcionario, un asalariado que realiza cierto trabajo durante cierto tiempo y que, en cambio, recibe un poder real, el de irrealizar de acuerdo a ciertas técnicas y ciertas direcciones (prescritas por el papel) en ciertas noches a setecientas personas, haciéndolas participar de su propia irrealización. De este modo está instituido; el favor del público hará el resto y, si éste es grande, será como el hombre de la ilusión elevado al rango de bien nacional. Es en su ser que será consagrado —en ciertos países— héroe del trabajo, stajanovista de la ilusión —y que en otros, en Francia por ejemplo, se lo condecorará y en Inglaterra se le dará un título de nobleza. Esto significa que se le reconoce un poder real de ilusionista y que se le agradece que lo utilice en provecho de la comunidad. Por esta razón los jóvenes suelen quedar un poco decepcionados cuando les presentan a un actor célebre y se encuentran con un hombre de una estricta elegancia, de severa fisonomía, con gestos sobrios, que lleva la cinta de una condecoración en el ojal y resulta muy aburrido en razón de la moderación proclamada de sus opiniones: ¿en dónde están escondidas la locura del rey Lear y el furor de Otelo? La respuesta es que no se esconden en ninguna parte: no son y eso es todo. Ya volverá a encontrar esta noche su perdición de ser. Sin riesgos, puesto que está calculada, contenida por to-

dos lados por reglas de hierro. Por el momento dejémoslo gozar de su ser: es miembro de la Comédie Française, es apreciado por sus capacidades y su conciencia profesional; es este hombre honorable, miembro de las clases medias que, además de su salario, cobra importantes remuneraciones en el cine y es tanto más cuidadoso de su ser real si se piensa que la irrealidad es a la vez blanca y negra y que tiene que luchar contra la mala reputación que le crean algunos irresponsables. Después de esto, por supuesto, es un loco de atar, carcomido por lo imaginario; el respetable burgués que veis es su ser y es también su muestra: se muestra como el hombre que, fuera de las candilejas, tiene horror de mostrarse. Pero esta vez es su ser lo que da en espectáculo: se irrealiza en la realidad que ha ganado. Digamos que se aferra a la verdad que le ha llegado de afuera. Un actor —sobre todo si es grande— es por lo pronto un niño robado, sin derecho, sin verdad, sin realidad, víctima de vagos vampiros, que ha tenido la suerte y el mérito de hacerse recuperar por la sociedad entera e instituir en su ser como ciudadano-soporte de la irrealidad. Es un imaginario que se fatigaba interpretando papeles para hacerse reconocer y que finalmente ha sido reconocido como obrero especializado en la imaginación: su ser le ha llegado a través de la socialización de su impotencia de ser.

Esto es lo que entrevé Gustave cuando, por casualidad, una voz familiar le dice que podría ser un buen actor. En él se produce una conversión verdadera y, a mi modo de ver, capital: dado que en la sociedad que él frecuenta el ser se expresa ante todo por la profesión que se ejerce y se mide por la eficacia práctica y dado que, por otra parte, sólo puede combatir la desrealización de que sufre irrealizándose cada día un poco más, habrá de reparar esta figura sin cesar creciente convirtiendo a la irrealización en su oficio. La conversión se opera en el nivel del rol: hemos visto que interpreta su ser y trata de mistificar a su público para que éste, a su vez, lo mistifique a él devolviendo la ilusión que él ha producido. Se diría que la reflexión le permitió suprimir la mistificación como tal y que empieza por denunciar en la ilusión su carácter ilusorio: no se trata para él de no representar más, sino de no engañar más, de poner las cartas sobre la mesa: yo no soy lo que represento, adopto el papel de otro, que no existe o que, si existe, no soy yo —es el padre Couillères, es Fulano, es una dama que nos visita y dice tonterías— y si, por casualidad, me convierto en el comediante de mí mismo, no hago mi retrato sino que me caricaturizo: radicalizando mis defectos,

excesivo, hiperbólico, me aplico a hacer reír de un yo que justamente no soy. Lo irreal es sin más ni más desenmascarado en su irrealdad y presentado de golpe como tal. Actor, Flaubert no engañará a nadie: ¿quién, entre los espectadores, puede ignorar que él no es ni puede ser don Sancho de Aragón, Harpagon o Alceste? Hay un programa que informa a la entrada y, además, lo que han venido a ver es a Flaubert en El avaro o en El misántropo. En otros términos, se les presentan imágenes y son imágenes lo que ellos reclamaban. Por lo tanto, ya no hay malentendido. Por lo contrario, un acuerdo: si han pagado su entrada y si se han molestado es porque tienen una complicidad secreta con el actor: les parece, como a él, que es importante presentar lo imaginario como tal. El público, por su entusiasmo, prueba a Gustave que la irrealización, a pesar de su inutilidad, sigue siendo una necesidad social que debe ser ceremoniosamente saciada. Desde entonces, al renunciar a mostrarse, a representar en los dos tableros de la comedia mitomaniaca (ser y no-ser) al afirmar que, dentro de ciertos límites, que tienen que ver con su sexo, con ciertos rasgos físicos, le es indiferente, siempre que actúe, interpretar tal o cual rol, Gustave, por el favor de la multitud, es puesto en posesión de su verdad: ésta, en efecto, no concierne en Gustave al personaje determinado que él interpreta y que, consecuentemente, no es: ella define su ser como el poder de ser en lo imaginario todos los personajes. El no es nadie porque puede comprender y dejar ver imaginariamente a cualquiera; no tiene rasgos particulares porque es, en su ser, el especialista de la generosidad. Más tarde dirá su estupor ante Shakespeare, ese genio que no fue nada personalmente y realmente porque imaginó todas las pasiones, todas las situaciones, las de las mujeres como las de los hombres. Entendamos que lo imaginario tiene una función análoga a la que Husserl le asigna en la intuición eidética; lo imaginado por el actor es el hombre juguete de una pasión: Harpagon no existe, se lo interpreta; y el actor no es avaro, tal vez, o si lo es a nadie le importa: pero lo que es verdadero son los momentos dialécticos del proceso pasional. Esta visión ingenua, que volveremos a encontrar más tarde, en la época de la primera Educación sentimental, tiene justamente por función ceñir el ser que Gustave se da en tanto que actor: él no es nada porque puede representarlo todo, porque puede imaginar todas las estructuras de la comedia humana, porque produce públicamente hombres que son enamorados, avaros, etc.: así

puede resolver en su provecho la antinomia de lo vivido, insignificante, aburrido, monótono, y el rol deslumbrante —sea cual fuere— que él interpreta. Su ser consiste en representar a todos los hombres y es por esta misma razón que sus afectos reales son tan pobres: no le sirven para nada, dado que sólo son los suyos y, además, se deslizan atrofiados hacia el pasado. Poco tiempo antes el niño no llegaba a justificar la ingratitud de lo vivido: ahora ésta le parece necesaria para los fastos de la imaginación: una pasión, un goce lo retendría en los límites de su particularidad: se siente feliz de no tenerlos. De este modo, cuanto más sea el rostro del actor el de todo el mundo, más capaz será de expresar sentimientos diversos e irrealizarse como analogon de cabezas diversas.

Hace falta, como se ve, una inversión completa de perspectiva para llegar a la idea —que él no expresa por cierto como yo he de hacerlo— de que su ser objetivo es un centro viviente de desrealización. En particular hay que renunciar a expresarse, a hacer la exhibición de uno mismo. ¿No hay aquí una revisión desgarradora? En realidad no. Abstractamente esta primera mollienda del impersonalismo, que implica una renuncia a vivir, a verse, a ser una persona como todo el mundo, puede parecer de una agobiante austeridad. Pero hay que decirse, en verdad, que ésta nunca ha sido más que parcial. De un extremo al otro de su vida Gustave ha actuado su personaje: será el Muchacho, el Tío Flaubert, que es buen marino, el reverendo padre Cruchard, el ermitaño de Croisset, el excesivo, San Policarpo, muchos otros. Con tanta más tranquilidad cuanto que se ha descubierto su estatuto verdadero de Maestro de lo Irreal. En definitiva se tranquiliza al juzgarse instituido de antemano, integrado por esta sociedad que lo rechaza y con el peso que le da su profesión: se abandona a su pasividad constituida que hará de él, toda la vida, el mártir de la irrealidad. La “vocación” de comediante es una especificación parcial y momentánea de su opción fundamental y no la modifica en su conjunto: actor, luego escritor, Gustave hará cada vez más de Señor, como si se dijera: esta irrealización no tiene ninguna importancia, es sólo una obsesión de mi vida y mi vida no cuenta, mi ser está en otra parte. Además, no hay que exagerar la exterioridad de los personajes representados, como veremos más adelante: él se pone en ellos como aquél de quien se dijo: “Siempre se pone en el lugar de los demás, pero siempre es a sí mismo a quien pone”, y después, inversamente y sobre todo se afecta provisoriamente del ser de ellos, digamos que se cree tácitamente el personaje que

interpreta. Esto no sorprenderá: él no distingue fácilmente lo real de lo imaginario, todo sentimiento real, en él, parece actuado, todo sentimiento actuado le parece real. Así, interpretando la pasión de un avaro, se posesiona de ella y se hace Harpagon. Los otros, especialmente, lo fascinan sin que por otra parte trate de comprenderlos: y no es sólo porque ellos son su verdad, sino también porque él no es la de ellos; sus miradas resbalan sobre este acantulado pulido, brillante e impenetrable, tan definitiva, tan despiadada y herméticamente ella misma, una persona vista desde afuera. Si los imita no es, o no es solamente, para burlarse, es para intentar sentir lo que ellos son desde adentro, incluso el padre Couillères, que verosíblemente es un imbécil, pero cuya insondable estupidez tiene una consistencia que lo fascina. En definitiva, cuando caricaturiza a las personas vivientes es para robarles el ser un instante y saber qué es tener un ser objetivo del cual se goza. Nadie duda de que no esté persuadido de ser el padre Couillères en el momento en que lo hace, ni que este robo-poseción (se hace vampirizar por el ser que ha robado) no se pueda ejecutar sin ese aspecto pítico que caracteriza en general a las pasividades constituidas.

Dicho esto, queda que, al quererse actor, Gustave hace una revaloración de lo imaginario: lo considera, es cierto, con su propio producto, lo que lo distingue de todos los otros: es cierto y será cada vez más cierto. Pero, al mismo tiempo, traga el anzuelo: ¿lo que produce no es más que imaginario; valorización proclamada de lo irreal, desvalorización secreta? Estudiaremos dentro de poco el primer efecto de ésta contradicción que, bajo aspectos diversos, lo perseguirá toda su vida. Por el momento hay que reconocer que apenas lo atormenta: pues, la profesión que anhela ejercer es la única que puede darle la compensación con que sueña: su padre no lo escucha en razón de que no cree sus mentiras; las multitudes vendrán más tarde expresamente para oírlas. El éxito, para el actor, conserva un aspecto pueril, arcaico y por esto mismo embriagador: es la familia que se recrea cuando el niño ha dicho bien su cumplido. Es efectivamente el círculo de familia lo único que permite encontrar un equivalente del momento en que unos seres humanos se levantan de la platea y gritan "¡Bravo!" golpeando las manos. En las formas más complejas la notoriedad es un enjuiciamiento giratorio: está en todas partes y en ninguna, se da y huye, nadie puede gozar de ella: no hay que pensar nunca en ella o alienarse en esta ausencia. Para el actor este enjuiciamiento también existe: es la segunda

instancia. En primera instancia, si triunfa, tiene la intuición plena y directa de su victoria. Gustave sueña con compensar los vejámenes que recoge en el Hospital General con el interés apasionado y agradecido que le manifestarán sus espectadores. ¿Cómo? ¿Entonces serán todos como Caroline? Sí: todos. Levantan las manos, tiran flores, agradecen. Puesto que la sociedad —y no es posible dudarlo si se ha estado en el teatro— de mente más amplia que el doctor Flaubert, considera que lo imaginario es una necesidad social y puesto que da las gracias a quien se irrealiza de acuerdo a ciertas reglas, ocurre que el actor Gustave Flaubert, por estos testimonios de gratitud, es puesto de nuevo en posesión de su generosidad. El Don que él hacía a Caroline se multiplica ahora a lo infinito. Ya no necesita interpretar a los generosos: es interpretando a los avaros que será generoso de veras. Lo cierto es que el actor se considera de buen grado un Señor; oídlo cuando trata al público como mujer; pretende doblegarlo bajo su yugo, penetrar en él como el macho en la hembra, domar al auditorio más reticente. ¡Qué error! Cautivar al público es mostrarse tal como él espera que uno se muestre, adivinar sus humores y adaptarse a ellos, escamotear lo que podría desagradar, tragarse las réplicas peligrosas, y atenuar los efectos que se han acentuado la noche anterior. En una palabra, ofrecerse para fascinar y producir la irrealización colectiva. En este sentido el macho es el público, que acepta o rechaza a las hembras afanosas que le prodigan en el escenario su actividad pasiva. Dicho esto, habrá que reconocer que este trabajo de cortesana, con sus mil “complacencias”, termina por atraer al macho a la trampa: es seducido, “marcha” y el comediante, durante la muestra, siente nacer y crecer una tensión que sólo puede resolverse en un triunfo; ya lo tiene y le hace el don de su cuerpo. En realidad no les da más que lo imaginario, que el poder de irrealización que cada uno posee virtualmente y no suele tener ocasión de actualizar con frecuencia. Es esta atención apasionada de un público que espía sus gestos lo que Gustave está forzado a desear por la indiferencia que había tenido Achille-Cléophas ante esos mismos gestos: un público los amará porque son gestos, justamente por el mismo motivo que el doctor Flaubert los despreciaba. Y el pequeño impostor, al asumir su impostura, se hará reconocer por el Señor de las ilusiones, el bienhechor de los hombres por una multitud enfervorizada. En definitiva, en un primer momento Gustave abandonó todo, se reconoció mentiroso y mitómano,

declaró que no era nada para nadie y, en un segundo momento, que sigue inmediatamente al primero, todo le fue devuelto: los espectadores delirantes lo instituyen Maestro de las sombras, le rinden homenaje todas las noches; todas las noches él se da a sus vasallos.

En realidad, es sólo un sueño. A los nueve años Gustave no es ese actor reconocido, ensalzado: juega a serlo y, desde este punto de vista, se irrealiza en segundo grado, puesto que imagina que es un productor profesional de lo imaginario. Por esta razón, con la mayor frecuencia posible, habrá de abandonar su propio rol para asumirse en roles prefabricados. ¿Su propósito? Saborear de antemano la gloria, como lo muestra esta carta a Ernest, que data de uno o dos años más tarde: "¡Victoria, victoria!", etc. Pues para instituir contra viento y marea este ser-en-sí que lo persigue y que se niega, le hace falta nada menos que la celebridad. Estas observaciones permitirán entender mejor lo que fue para el niño su furioso apetito de gloria —que expresó con tanta frecuencia—, y lo que llegó a ser ulteriormente para el adulto.

B. GLORIA Y RESENTIMIENTO

Si desde la infancia deseó locamente la gloria, no debemos imaginar que la quiso abstractamente y sin conocerla. Desde que pudo hablar, se sintió rozado por su ala: por cierto, Achille-Cleóphas es meramente notorio. Pero un gran hombre de provincia deslumbra a sus hijos, que convierten en valor absoluto sus méritos relativos. La gloria es el pan cotidiano para la familia del médico jefe, es la fuente del orgullo Flaubert: hay que ser glorioso cuando se tiene un padre semejante. Y si hubiera, caso imposible, que batirlo en este terreno, no serían excesivos, para triunfar, los sufragios de todo el universo.

No sabemos porqué el niño convirtió en su deseo singular y su posibilidad más íntima a esta consigna colectiva. Diversos pasajes de la Correspondencia lo indican. En una carta de su adolescencia, después de haber reconocido que de niño sólo vivía para la gloria, añade en seguida que ya no la desea. Pero ese día se trata de un desaliento pasajero que una jactancia de pesimismo exagera: "Ya no tengo ni convicción ni entusiasmo ni creencia". Ese año se queja de buena gana:

Alfred y Ernest están en París —y juntos—, lo cual no le gusta nada. Pero cuando Ernest se permite compadecerlo, él se apura a contestar: "Nos creamos males imaginarios (ay, esos son los peores)... No, me siento feliz. Y, ¿por qué no?...". En el 46, en cambio, es mucho más sincero cuando escribe a Louise: "Después de la muerte de mi padre y de mi hermana, el deseo de gloria me ha abandonado". Con la salvedad que Caroline es evocada para borrar los rastros. Está bien que Louise comprenda, pero hasta cierto punto. Con Caroline la frase adquiere un sentido benigno: quise hacer la felicidad de los dos seres que más he querido; como ellos han desaparecido, mi deseo ya no tiene sentido. Sin Caroline parece muy inquietante: "Desde la muerte de mi padre, el deseo de gloria me ha abandonado". Sin embargo, es ésta la frase verdadera. La muchacha tenía otro orgullo: se sentía bastante segura de sí misma como para alimentar ambiciones modestas. Cuando se casó, su elección fue Hamard, que Gustave trataba con una condescendencia desdeñosa y ponía por debajo del mismo Ernest: es un imbécil, un imitador servil de su amigo, el gran Flaubert, un chiflado a medias. Al parecer esta elección —que dejó estupefacto a su hermano— marcó una verdadera rebelión de Caroline contra esta familia de grandes cerebros que la tenían harta: dos médicos y uno de ellos, para colmo, filósofo y futuro genio, era más de lo que podía soportar: el amor de su madre le había dado bastante fuerza para poder negarse a desempeñar, cerca de otro gran cerebro, el papel borroso de ésta; quiso, al parecer, en profunda compenetración con la mujer de Achille-Cléophas y para tomar en su nombre la revancha contra el sexo masculino, proteger a un hombre, desempeñar en relación a él el rol de la madre que tanto la había colmado: esta jovencita de salud frágil, pero fuerte y rica de una generosidad verdadera, no tenía nada de un ser relativo: había elegido un marido sensible y femenino que, ignorando las ciencias, ya no pensaba en escribir, en caso de que lo hubiera pensado alguna vez, y terminaba apaciblemente sus estudios en París, sin el noble desagrado de Alfred o las declamaciones distinguidas de Gustave. No, Caroline amaba a su hermano, pero, si bien deseaba que tuviera éxito en sus escritos, era por él y no por ella. Gustave lo sabía y, lo mostraré más tarde, rompió prácticamente con su hermana —interiormente, por lo menos— en cuanto se enteró de su noviazgo. Si la menciona en su carta es porque quiere ocultar a Louise el nexo de su ambición loca con la

maldición del padre. Hacia el fin de su vida, Matisse decía con despecho de su padre muerto hacía casi medio siglo: "¡No creía en mi pintura!". Cuando el viejo iba a París, entraba en el taller de su hijo, todavía desconocido, miraba con desconfianza las telas, hablaba de todo, salvo de lo que veía a su alrededor, y se retiraba con bastante frialdad, decepcionado. Y murió sin haber salido de su error. Matisse añadía coléricamente, en la víspera de su propia muerte: "A partir de ese día ¡todos los éxitos se me estropearon! Ya no podía convencerlo, y es lo único que he anhelado". No era, supongo, enteramente cierto. Pero, de cualquier modo que se la tome, la anécdota muestra que la gloria es una relación de familia y que el invencible empecinamiento de un muerto puede, en el caso extraordinario de que corone a un vivo, echar a perder las alegrías del orgullo. ¿A quién, en efecto, querría convencer el glorioso si no es al padre que lo empujó, por desconfianza, hasta la soberanía del genio, y que prefiere desaparecer antes que reconocerse vencido? Es lo que siente profundamente Gustave. Y, naturalmente, su decepción es más radical que la del viejo pintor: cuando Achille-Cleóphas muere, su hijo está en el punto más bajo del declive. Conocerá el éxito —fulminante, infamante— once años más tarde. El menor de la familia quedó anonadado.³ Este asco, dirán tal vez, es una comedia más; pero no: leed su Correspondencia hasta el fin; veréis que no desdeña a veces los minúsculos placeres de la notoriedad, pero pocos escritores célebres se han sentido tan poco satisfechos de su renombre. La perfección de la obra es su único objetivo. Conocemos, conoceremos las numerosas alienaciones de Gustave. A partir de los cuarenta y seis años, hay una de ellas que falta: jamás se alienará en la gloria, en la figura que ha adquirido ante los ojos de sus lectores. En

³ Veremos que la muerte de Achille-Cleóphas fue sentida como una liberación por Gustave, que por un momento llegó hasta creerse curado de su neurosis. No hay contradicción; o, más bien, sí, pues la posición de Gustave en relación a su padre es fundamentalmente contradictoria. Y no hablo aquí solo de la ambivalencia de sus sentimientos, sino de su misma situación: jefe indiscutido y perspicaz de la familia, Achille-Cleóphas contribuía a mantener al joven en un estado neurótico que le daba una razón para encerrarse en Ruán e interrumpir sus estudios; en este sentido su muerte tuvo como efecto, si no la curación de Gustave, por lo menos una remisión de su mal. Pero la relación fundamental y arcaica del niño con su padre (convencerlo de su eminente valor) no dejó de estar menos presente; por eso la remisión fue acompañada de una frustración profunda.

cuanto se habla de él, aunque sea para señalar un acontecimiento insignificante de su vida, echa espuma de furia y de terror. Después de la muerte del padre, en todo caso —y antes de ponerse a trabajar en el primer San Antonio— duda de llegar jamás a escribir. 9 de agosto del 46: “Es muy problemático que alguna vez el público goce de una sola línea mía; si eso ocurre, no será antes de diez años”. 15 de agosto del 46: “Todo lo que pido es poder continuar admirando a los maestros con ese encantamiento íntimo por el cual yo daría todo, todo. Pero en cuanto a llegar a ser uno de ellos, jamás: estoy seguro. Me falta enormemente”. 24 de agosto: “No hago nada, ya no leo, no escribo más, como no sea a tí. ¿En dónde está mi pobre y sencilla vida de trabajo de antes? ... No la echo de menos porque no echo nada de menos”. 15 de setiembre del 46: “Tanto mejor si no tengo posteridad. Mi nombre oscuro se extinguirá conmigo y el mundo continuará su camino como si dejara un nombre ilustre”.⁴ Este último texto (se podrían encontrar otros diez en el mismo período) subraya claramente que, en el período que sigue a la muerte del padre, la ilustración del nombre y su olvido total adquieren una especie de equivalencia. Todo se aclara: con el padre desaparece un encono amoroso y celoso; Flaubert tiene esta desgracia muy singular: la gloria ya le parece vana cuando se ha embarcado para conquistarla y está casi seguro de no alcanzarla nunca. Y no debe creerse en alguna compensación de una negación con otra, como si la extrema dificultad de la tarea emprendida y las probabilidades casi infinitas de fracasar tuvieran que inquietarlo menos por el hecho de que el objetivo tenía menos sentido y que el principal testigo se había retirado. Es lo contrario: la conquista del Vellochino de Oro se vuelve tanto más necesaria por haber construido él su vida sobre ella; pero deja ver al mismo tiempo —segura de no ser interrumpida— su aberrante absurdo. No es ni siquiera la Nada: es una exigencia absoluta y es, al mismo tiempo, un absoluto sin sentido. La conclusión se impone: si este solitario pudo soñar con una consagración oficial, si el misántropo anheló la admiración de los hombres, fue por lo pronto para asombrar al doctor Flaubert. En suma volvemos a encontrar —en toda la blancura de la inocencia—, el sueño negro del suicidio por

⁴ Se comprende que posteridad tiene un sentido preciso: Louise había albergado temores; también le informó que sus temores no tenían fundamento. Es tanto más notable ver pasar a Flaubert del rechazo a tener un hijo al rechazo de la gloria.

resentimiento. La gloria parece de lejos el consentimiento universal: pero en el corazón del niño que la desea subordina lo universal a las relaciones particulares. Puesto que no hay un hombre en el mundo que pueda intimidar a Achille-Cléophas y confundirlo diciendo del hijo menor: "¡Es el mejor de los dos!" el cirujano-jefe se enterará de su traspie por todos los hombres juntos y la tonta suficiencia de Achille quedará arruinada por el juicio del género humano: "Achille, dirán, como usted sabe, sí: el hermano de Gustave". Pero aunque el niño apele a la humanidad presente y futura, ésta no es más que un medio: el fin es el médico-filósofo.

Hay en una carta de Gustave a Louise Colet un pasaje muy curioso: "Mi pobre padre, dice, a quien tantas veces hice llorar..." ¿Llorar? No creo una palabra. Sin duda alguna, Achille-Cléophas, sombrío, nervioso, agriado, agotado por el excesivo trabajo, había, además de todo, conservado la sensibilidad del siglo XVIII: los hombres lloraron de buena gana hasta el Primer Imperio inclusive y no es dudoso que lo preocuparan las postraciones, los fracasos escolares y la salud mental de su hijo. Cien veces perdió los estribos: es la evidencia. Pero si hubo estallidos, los hubo en seco. Incluso después del gran tole tole, cuando Gustave fue echado del colegio, Achille-Cléophas debió enfurecerse, tal vez gritara. ¿Llorar? Lo cierto es que basta leer el contexto para comprender: Gustave representa para sí la comedia a través de Louise. Cuando quiere convencerse de una idea que le gusta, empieza por convencerla a ella. En particular, conocemos su voluptuosidad favorita: presentarse como un condenado. Abominables sufrimientos —que no son precisados de otro modo— lo han anestesiado. Por supuesto, es por esta sequedad de corazón —sugiere— que él arrancó al médico-filósofo estas lágrimas preciosas. Y, si se interpreta el sentido general del pasaje: "Tuve un padre que me adoraba y a quien atormenté hasta hacerlo llorar: hoy eres tú quien me adora y, ¿qué quieres? Me han hecho malvado y ¡tú vas a sufrir como todos los que me amen!"

Es la más rematada de las mentiras. O a lo mejor no: la pluma de Flaubert no distingue el fantasma de la realidad. Aquí el hablador invierte la situación real, presenta sus sueños pasados como recuerdos verdaderos: su reproche más tenaz, lo sabemos, es no haber sido preferido; su padre cumplió todos sus deberes hacia él, pero, piensa, sin inclinación particular y sin enternecimiento. Cuando el joven se conmueve por el llanto del doctor Flaubert, se basa en el candor que se obstina en prestar, muy fuera de lugar, a su corresponsal, y se sirve

de ella para realizar, píticamente, un deseo simple y profundo de su infancia. Deseo positivo, en un principio: Gustave habría quedado loco de alegría si hubiera visto a aquellos ojos tan lúcidos volverse hacia él y empañarse de enternecimiento. Además, después de la Caída el resentimiento hace girar este hermoso sueño hacia lo negativo. Después de un sarcasmo del padre, después de alguna amabilidad que éste ha tenido con su hijo mayor, una violenta pulsión sublevó al menor, que quiso la gloria, sin tardanza, a cualquier precio: "¡Te haré llorar!". ¿De vergüenza? ¿De felicidad? Al comienzo todo era uno: el niño dócil y solapado desea dar una gran alegría al amable autor de sus días para recompensarlo por sus cuidados y sus penas; pero, ¿puede impedir el pobre que esta alegría no sea al mismo tiempo una lección cruel y saludable? Un triunfo, eso es lo que le hace falta a Gustave: es contestar al Mal con el Bien y castigar con su sola generosidad: "Aquí están mis trofeos; te los ofrezco; son tuyos; son de la familia". Esta será su única venganza. En realidad, es ejemplar; todo el pequeño mundo del médico-filósofo es sacudido: apostó al caballo perdedor, no supo comprender el genio de Gustave; si el viejo fue capaz de un traspié semejante, ¿qué queda de su sabiduría, de su cinismo, de su arrogante filosofía? Reconocido pero quebrado, el médico tomará su retirada, transmitirá de acuerdo a lo convenido sus cargos y sus honores al mayor, pero conocerá la amargura de no extraer su dicha, desde ahora, nada más que de los éxitos del hijo que desconoció y rechazó. La gloria y el suicidio tienen esto en común en el niño: tanto la primera como el segundo representan el asesinato del padre. La una y el otro, en efecto, tienen la coartada de la pasividad: "¿Yo matar a papá? ¡Vamos, vamos! Les digo que me voy a matar, de acuerdo a sus prescripciones y a la naturaleza que me han fabricado". Y: "¿Yo querer humillar a mi padre, aplastarlo con mi renombre? ¿Es culpa mía si me levantan por las nubes, si me aclaman? ¿Es culpa mía ser grande?" De todos modos, cuando el niño reacciona, el padre, sacrificador demoníaco, un Abraham cuyo brazo ningún ángel retuvo, ya había matado a su hijo menor. A Gustave le toca jugar: o bien transforma, por respeto a su padre, este asesinato en suicidio, tomando sobre sí la falta monstruosa, o bien, muerto y ungido, encuentra en el reino de las sombras al genio, las puertas del Sepulcro son arrancadas y vuelve, terrible y suave, hacia su maestro bienamado. En el primer caso Achille-Cléophas, con los ojos despejados, descubre demasiado tarde los errores acumulados y mide, en la desesperación, la

profundidad del amor que por él sentía su víctima. En el segundo asiste estupefacto a la resurrección de un gigante de mirada insostenible que lo fulmina al inclinarse para abrazarlo. Así, el dulce sueño de la gloria, tan blanco, enternecedor para los aficionados, es más pérfido aún que el sueño de muerte voluntaria. El suicidio es tan sólo una propuesta de remordimiento; tal vez el padre lamentará su dureza de corazón, tal vez no: justamente en razón de que tiene el corazón duro; además, un Señor arrepentido sigue siendo un Señor. La gloria le cuestiona todo y por lo pronto la inteligencia de la que está tan orgulloso: el Príncipe del entendimiento es depuesto; además, la ascensión vertical retoma a su manera la mutación brusca que convirtió en un gran médico a un futuro veterinario. Achille apenas puede continuar gracias al envión de su padre. Pero Gustave es un auténtico mutante, como Achille-Cléophas: a la vez que se desclasa la fama lo desitúa; ha tomado vuelo y planea en un cielo en donde ningún Flaubert puede alcanzarlo: ahora es de su renombre que provienen las luces que hacen resplandecer a la familia; el padre está descalificado.

Este deseo de renombre no revela solamente el rencor del niño contra su padre: nos muestra el resentimiento que Gustave desde los nueve años alberga contra la humanidad entera. Releamos un texto poco conocido, su "Eloge de Corneille",⁵ del cual habla en una carta a Ernest el 4 de febrero de 1831. Gustave tiene pocos rasgos comunes con este escritor que no tuvo sobre él una influencia perceptible. Dos circunstancias, sin embargo, lo aproximan a quien él llama "mi querido compatriota": los dos se ocupan de teatro, los dos son de Ruán; de tal modo, se puede pensar sin riesgo de error que el muchachito hace de su ilustre predecesor el elogio que querría que hicieran de él mismo dos siglos más tarde. Pues bien, hallamos esta frase que no puede dejar de sorprender: "¿Para qué naciste sino para rebajar al género humano?" ¿Torpeza de estilo? No: inmediatamente se explica: "¿Quién se atreve a ponerse a su vera?" Volveremos a encontrar en setiembre del 38, cuando tiene deciséis años, como un eco de esta fórmula cuando escribe a Ernest: "Rabelais y Byron, los dos únicos que escribieron con la intención de perjudicar al género humano y reírse de él en la cara. Que inmensa posición..." En el "Eloge" no se dice que Corneille haya tenido la intención de per-

⁵ Reproducido íntegramente en Jean Bruneau: *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, pp. 40-41.

judicar. Rebaja por su sola estatura, sin darse cuenta siquiera, y esta indiferencia despectiva es peor, tal vez, que la "intención de perjudicar" —que sólo puede nacer de pasiones mal apaciguadas. La comparación, de todos modos, hace resaltar la negatividad secreta del cumplido. Puede verse hasta qué punto el niño, ya a los nueve años, está alejado de todo humanismo: ama a Corneille contra nuestra especie. Es exactamente el reverso del pensamiento común: se considera en general que un hombre de valor honra a la humanidad, a la cual eleva mediante sus obras o sus hazañas: Armstrong ha hecho caminar a todos los hombres sobre la Luna; con Valentina todas las mujeres han girado en torno a la Tierra. Hay que subrayar, de todos modos, que la idea contraria también es verdadera: la obra, la invención, la acción, cuando son plenamente nuevas, abren posibilidades a todos para más tarde; en el presente suele ocurrir que empobrecen: Armstrong es cosmonauta por todos, pero la mayoría de sus contemporáneos puede pensar simultáneamente: "El hombre ha dado cuatro pasos en la luna, pero yo nunca pondré los pies en ella". Es decir, el talento tiene por efecto la pauperización relativa de las generaciones más viejas —empezando por la suya: los que tienen la misma edad de Armstrong quedan inmediatamente definidos por su hazaña como los que no la han hecho ni podrán hacerla— para enriquecer a las generaciones nuevas y futuras. Estas observaciones, no obstante, no siempre son válidas para las obras del espíritu; en vida de Corneille muchas personas "se ponían a su vera": sus lectores que, reanimando la obra muerta al leerla, eran elevados y enriquecidos por su lectura. Estas verdades de buen sentido se recuerdan para subrayar mejor hasta qué punto está alejado de ellas el joven Flaubert: llama la atención, en efecto, que los grandes hombres, a sus ojos no formen parte de nuestra especie, aunque provengan de ella. En nuestro siglo, todo el mundo está convencido de que el héroe, el pensador, el artista, el político, por alto que hayan subido, son de los nuestros; en los tiempos de Flaubert no se estaba tan seguro: se había tenido a Napoleón y el "culto de la personalidad", a Hugo y sus entrevistas familiares con Dios Padre. Para Gustave el gran hombre, nacido en el destierro como Almaroës, se da cuenta muy pronto de que sólo su apariencia exterior es humana; se siente asqueado, abre sus alas y va a posarse sobre el monte Atlas. Su rencor contra nuestra especie viene de que lo han hecho a su semejanza. Por ello no se contenta con elevarse por encima de ésta: la rebaja por debajo de él. A decir verdad Flaubert, ins-

pirándose en su experiencia visual, considera a las dos operaciones inseparables y complementarias: lo repitió cien veces en su Correspondencia, pero nunca lo dijo más claramente que en una nota de su cuaderno de Souvenirs: cuanto más alto es la cima de donde se los mira, más pequeños son los hombres: para empequeñecerlos basta pues con escalar una colina, una montaña, etc. Basta, para los elegidos como él, con leer a Corneille: para el que se encarna en este autor o en uno de sus héroes magníficos, sus así llamados semejantes parecen pigmeos. Por cierto el deseo de gloria, para Gustave, es por lo pronto pulsión ascensional, pero, quiérase o no, está inmediatamente ligado a su misantropía.

Por desgracia para él, gloria y misantropía son a la vez complementarias (en su mente) e incompatibles. Es por desprecio de los hombres que busca la fama, pero ¿quién puede dársela si no son ellos? En el mismo "Elogio", escribe: "El niño, el hombre maduro, el anciano, todos se ponen de acuerdo para aplaudirte. Nadie en tus obras encuentra un defecto". Esto es fundar la gloria sobre el consenso universal. Se pide a la especie entera que designe a sus grandes hombres. Pero ¿cómo podría hacerlo si se ha empezado por considerarla abyecta? Hay que elegir: para el misántropo consecuente ser famoso es ser infame; por lo tanto, si se quiere ganar los sufragios de los hombres, hay que empezar por estimarlos. Reconozco que a nuestros bellos espíritus les gusta jugar en los dos cuadros: uno de ellos, maduro y juvenil, solicita la indulgencia de los críticos en cartas privadas, pero esto no le impide negarles con altanería, en sus artículos, el derecho de juzgar sus obras e inclusive de elogiarlas. Pero el resultado es que viven en el malestar, como le pasará a Gustave más tarde, cuando llega a detestar a Madame Bovary, el libro que, en unos pocos días, lo hizo pasar de la oscuridad a la celebridad más estruendosa. La admiración del público, esa resaca, no compensaba a sus ojos la desaprobación infligida por el soberano.

Pues Gustave —buena o mala suerte— nace con el primer romanticismo que fue, entre muchas otras cosas, una francmasonería de jóvenes aristócratas arrivistas y de burgueses ambiciosos que traicionaban a su clase. Todos monárquicos, por lo menos hasta 1830, se beneficiaban —Hugo el primero— con el favor del rey y consideraban como justa recompensa de su talento lo que no era, en el espíritu del rey, más que la remuneración de una empresa publicitaria, vana pero diestramente conducida. Era resucitar la gloria "Antiguo Régimen", que no era separable del principio monárquico: el soberano garan-

tiza los valores espirituales, que le pertenecen como todos los otros bienes de la nación: si decide elevar hasta él a un Ronsard, los títulos —siempre nobiliarios, incluso si el ennoblecimiento no se produce para siempre: Ronsard era príncipe, el príncipe de los poetas— que se complace en conferir al escritor que ilustró su reino, su sucesor los reconoce y trasmite a quienes vendrán después de él la misión de reconocerlos a su vez y de conservarlos. El poeta ha muerto desde hace mucho: si se lo declara inmortal es porque la Casa Real le ha cedido un poco de su perennidad: Dios hizo a los Borbones para reinar y los Borbones hacen, por derecho divino, la fortuna de los poetas: cuando Ronsard piensa que su nombre sobrevivirá, está convencido de que la monarquía francesa durará hasta el fin de los siglos y que él participará de su poder carismático. No hay duda de que estas viejas ideas tienen que haber seducido al niño Gustave: por lo pronto porque son infantiles. Luego porque hay escritores jóvenes y ya prestigiosos que las desenterraron y rejuvenecieron. Y, sobre todo, encontraba aquí lo que buscaba en vano desde la Caída: una feudalidad reconstituida, la garantía por el soberano de la ascensión vertical, un desclasamiento operado por Arriba, un rapto parecido al que experimentó el día en que, levantado sobre unos brazos extendidos, recibió la sonrisa de la duquesa de Berry, una metamorfosis sufrida pasivamente, la seguridad de que su destino póstumo iba a estar ligado al de la familia real. ¿Quién otro que el rey, ese padre de todos los padres, podría, al aceptar el homenaje de este pequeño Ganimedes, compensar la injusticia de Achille-Cléophas y obligar al cirujano jefe a respetar en la persona de su hijo el decreto adorable y soberano que lo consagró artista? El médico jefe estimaba a Voltaire, a Helvetius, a Holbach, a Diderot, a veinte otros que habían sabido expresar las aspiraciones y los sentimientos de la burguesía en ascenso. Pero este colaborador discreto de todos los regímenes estaba mal situado para darse cuenta de que los autores del siglo XVIII colaboraban de todo corazón con el régimen que denunciaban. Gustave, por el contrario, aun antes de haberlos leído, sentía que esta colaboración le oprimía el corazón: Achille-Cléophas veía en ellos a los voceros de su clase y el niño, estragado de envidia, sólo tenía ojos para sus privilegios; para él, eran los juguetes de la aristocracia. En otros términos, el pequeño misántropo no se las había arreglado mal: podía detestar a la especie y reivindicar la gloria, dado que ésta se obtenía por el único consentimiento de los seres superiores que reinan sobre ella. El desclasamiento por la fama era el ennoblecimiento: se le devol-

vería la infancia y el vasallaje perdidos; la primera mutación Flaubert había transformado a un rural en burgués, la segunda arrancaría al hijo del mutado de la pesadez burguesa y le conferiría la gracia alada del aristócrata. Como se puede ver, es un sueño coqueto del odio: para que el favor del monarca lo ennoblezca, para poder enorgullecerse de la amistad de los grandes, es menester que la virtud de la sangre y del nacimiento se impongan a todos innegablemente; es decir, el niño no desea nada menos que la resurrección del régimen desaparecido: querría que Francia recobrara su Rey-Sol. Esto significa propiamente que este niño burgués quiere humillar a su clase, quitarle todas las ventajas que ha conquistado y hacerla caer de rodillas ante el trono que intentó derrocar. La venganza es llevada al extremo: la gloria que apetece Flaubert no es sólo la que tendrá la ventaja de restituir para uso del niño un vasallaje secreto y de desmoralizar al médico-filósofo; debe además, social y públicamente, provocar el aplastamiento definitivo de ese burgués liberal bajo el talón del absolutismo restaurado, la descalificación de sus capacidades científicas, y por lo tanto plebeyas, por los inalienables valores de quienes son de cuna y la destrucción de su detestable ideología por la del régimen restaurado.

Es tan sólo un sueño. En el instante en que el niño alimenta confusamente estos ensueños rencorosos, los Borgones han huido, la burguesía victoriosa ha puesto en el trono a un usurpador, hijo del regicida, a quien Gustave no perdonará nunca por haberse declarado rey-ciudadano y por haber mancillado su corona pretendiendo no ser más que el primero de los franceses. Muy pronto Gustave juzgará que la aristocracia, cuando no vegeta estérilmente en sus tierras, deshonra a sus abuelos aburguesándose. No quedará nada que pueda elevarlo hacia las altas esferas, ni Dios, ni rey, ni príncipe. Además, su contradicción mayor radica en que, profundamente, sólo la burguesía está calificada a sus ojos para darle la gloria, ya que sólo ella ha enjugado tantas afrentas y tantos sinsabores. El renombre, para él, tal vez no sea más que un desquite: y, ¿sobre quién tomarlo, sino sobre los mismos que le hicieron mal: el pater familias y quienes lo rodean e idolatran, los burgueses de Ruán que hubieran podido, si se hubieran unido, hacer volver al padre sobre su maldición y que, por el contrario, la han retomado por cuenta propia? Por otra parte, no se trata tanto de pedirles la gloria —¿cómo podrían dársela estos imbéciles, estos filisteos?— sino de hacer que la sufran como una afrenta: permanecerán pasivos y la fama de Gustave entrará en ellos; interiorizada, se convertirá en un pensamiento que

habrá de contradecir a todos los otros, produciendo un humillante desorden, del cual sufrirán. Por esta razón, el niño no se equivocaba al querer ser reclutado desde arriba: representa, escribe, poco importa, y después, un buen día, un guante de hierro baja del cielo y lo levanta ante los ojos estupefactos de los ruaneses. No importa: lo que cuenta ante todo, para él, es el embobamiento de este populacho. Sin este consentimiento forzado pero innumerable, él apenas podría ser el elegido de una ínfima minoría: los nobles tuvieron, en sus buenos tiempos, muchos favoritos que no han pasado por ello a la posteridad. De tal modo la operación es doble: está la asunción pública, está la gloria propiamente dicha, es decir, la conciencia que los burgueses, elevando sus miradas hacia el cenit, adquieren de su rebajamiento: "Al subir a los cielos nos hace conocer que nosotros nos arrastramos". Pero si los aristócratas y el monarca han perdido el derecho de distinguir, la pregunta se plantea de nuevo: "¿Quién estará calificado para consagrar a los grandes hombres?" En el siglo XIX la burguesía representa ella sola a los nueve décimos del público: por lo tanto habría que pedirle que fuera a la vez activa y generosa, concediendo espontáneamente la consagración, y pasiva y avara, en rechazo total, sufriendo por coerción y en el despecho la superioridad que ella misma acaba de consagrar. Haría falta, sobre todo, para atribuir algún valor a sus elecciones, dejar de odiarla y despreciarla: volvemos al punto de partida. Flaubert nunca saldrá de este círculo vicioso: entre este Dios cristiano que lo es todo no siendo, que colma a unos de dones y a otros de su maldición, entre esta aristocracia que encarna y deshonra el principio jerárquico y esta burguesía estúpida, que es objeto de la gloria pero no es sujeto glorificador, aunque se mida la fama de los grandes hombres por la frecuencia y la intensidad de sus aplausos, es menestar que el muchacho gire sin cesar y velozmente, pasando de una idea a otra y cuidándose muy bien de no enterarse o, por el contrario, usando cada una contra otra o contra todas las otras sin separarse jamás de una cierta visión sincrética, derivada de sus pasiones más que de su entendimiento: si él detuviera su ronda, todo naufragaría en las contradicciones y la inconsistencia. No digo que esta incertidumbre provenga tan sólo de sus disposiciones interiores: los desórdenes subjetivos, aunque sean patológicos, entrañan necesariamente la interiorización de una estructura o de un hecho objetivo; y es un lugar común que la gloria es un espejismo, por lo menos en nuestras sociedades desgarradas. Pero es raro ver a un niño desearla con tanta fuerza, prepararse para ella con tal encarnizamiento y despojarse sis-

temáticamente de todos los medios de gozarla si alguna vez llega a obtenerla.

Flaubert, adulto, conservará el torniquete de la infancia; como lo muestra su carta a la Musa del 22 de abril del 53. Louise había presentado su poema "L'Acropole" a la Academia Francesa y acaba de enterarse de que no la han premiado. Puesto al corriente, Flaubert empieza por indignarse. Está decepcionado. "Es raro, pero anoche tenía esperanzas, estaba en un buen momento". "Maltrata" a los académicos: "¡Todos! ¡Todos! En fin, compruebo que mis viejos odios son justos, pero hubiera querido que el cielo, esta vez, no me diera tanto la razón". Vemos el torniquete: lo que está en cuestión es la consagración por un cuerpo de selección. Pero él tiene desprecio por la Academia. No obstante, queda desolado al ver que este desprecio está justificado. Es verdad que no se trata de él, sino de la Musa. Pero él no la ha apartado de su proyecto.⁶ Más aún, la ha aconsejado, le ha indicado la táctica a seguir. Por ejemplo, en enero del 53: "No te recomiendo que irrites a Villemain y, con mi vieja psicología de novelista, te doy mis motivos: 1) tienes necesidad de él para tu premio; 2) somos jóvenes; 3) él es viejo", etc. El 17 de febrero del 53: "Trabaja en "L'Acropole" ... atiende sobre todo a la corrección para estos caballeros. Sabes cuán pedantes son y que tienen razón de serlo. Si se les quitara eso, ¿qué les quedaría?" El 26 de marzo: "Puedes estar segura de que la Academia, por pedante que sea, atiende más a los versos que a una descripción técnica ... si has hecho, como me dices, los cortes, y nuestras correcciones más importantes, hay bastantes esperanzas. Pero procede como el año pasado: no descuides tus pequeñas recomendaciones". El mismo, por otra parte, intenta hacer presión sobre el prefecto de Ruán por medio de su médico, primo de uno de sus camaradas (¿por qué sobre el prefecto de Ruán?), ¿tan poco estima a Louise Colet? No lo creo, y veremos más tarde que enseña a Bouilhet, el Alter Ego, un arte de triunfar que se niega a sí mismo. En realidad, se juzga superior a la una y al otro, pero con todo afecto: lo que es bueno para ellos no lo es para él, eso es todo. Y además le encanta intrigar de lejos, aconsejar: esto lo confirma en la idea que tantas veces acaricia: "La acción siempre me ha repugnado al extremo ... pero cuando ha sido necesario o cuando me ha gustado, la he llevado a cabo con firmeza y rapidez y bien. Por la cruz de honor de Ducamp hice en una mañana lo que cinco o seis hombres de acción,

⁶ "Se me ha metido en la cabeza que debes ganar el premio...", 2 de noviembre del 52.

que allí estaban, no habían podido realizar en seis semanas... La incapacidad de los intelectuales para los negocios no es más que un exceso de capacidad".⁷

Se mete de lleno en el asunto: es enteramente cómplice. La víspera misma exhortaba a Louise: "Será tu batalla de Marengo". Y, de repente, la desilusión. ¿Qué hace de inmediato? Invoca al público. Ahora es el público quien va a descalificar al cuerpo de los especialistas y, finalmente, les forzará la mano: "Yo, en tu lugar, levantaría el antifaz (el día de la distribución de los premios) y publicaría mi "Acropole" retocada, puesto que no se han leído más que fragmentos: sería una buena farsa, pero, por ejemplo, no dejaría ni un verso que no fuera bueno y el año que viene en el mes de enero, enviaría otro "Acropole". Esta vez me las arreglaría para obtener el premio tomando la cosa (políticamente) de mejor manera y, ¿quién se quedaría con un palmo de narices? Sería muy gracioso abofetear dos veces a estos caballeros con la misma idea: una vez delante del público y por el público, y la segunda vez por ellos mismos". Pero el público, ¿cree realmente? Ese mismo año, en febrero, escribía: "Tu Campesina tiene dificultades en aparecer. Es justo. Es una prueba de que es bueno... Lo que tiene valor es como el puerco-espín: se apartan de él. Pero paciencia, la verdad a su turno. En todos los tiempos se ha gritado contra la originalidad, pero ésta siempre termina por entrar al dominio común y, aunque se declame contra las superioridades, contra los aristócratas, contra los ricos, se vive de todos modos de su pensamiento, de su pan. El genio, como un fuerte caballo, lleva a la rastra a la humanidad sobre los caminos de la idea. Esta puede tirar de las riendas... el otro, que tiene corvejones robustos, continúa siempre a todo galope..." Es decir, el genio se impone con el tiempo, es reconocido —después de su muerte, por lo general— pero, en vida, por lo menos, el público no hace más que frenarlo, no tiene calidad para reconocerlo. Toda gloria es una violación, y un efecto directo del genio y solamente de él, que "rebaja" a la especie humana. Flaubert, después del fracaso de Louise, continúa su carta de condolencias diciendo: "¿Qué importa todo esto, al fin? No hay más derrotas que las que uno tiene completamente solo ante su espejo, en su propia conciencia. Si me hubieran propinado el martes y el miércoles cien mil bofetones en las orejas, no me habría sentido más abatido. Hay que pensar tan sólo en los triunfos que uno se discierne, ser

⁷ 5-6 de marzo del 53. Habría que citar todo el pasaje, realmente delirante.

uno mismo su público, su crítica, su propia recompensa. El único modo de vivir en paz es situarse de un salto por encima de la humanidad entera y no tener con ella nada en común, fuera de mirarse de lejos". Está verborrea deja ver la inquietud. Situarse por encima de la humanidad es muy hermoso. Pero, si la humanidad no reconoce la superioridad del superhombre ¿quién resolverá el problema? La posteridad, por supuesto: en este instante él cree en ella, a falta de algo mejor. Pero la mayor parte de las veces no le otorga su confianza en razón de que sus contemporáneos son también una posteridad: "Si Tácito volviera al mundo, no vendería tantos libros como el señor Thiers. El público respeta los bustos, pero no los adora. Se tiene por ellos una admiración convencional y eso es todo. El burgués (es decir la humanidad entera actualmente, incluido el pueblo), se conduce ante los clásicos como ante la religión. Sabe que están, le incomodaría que no estuvieran, comprende que tienen una cierta utilidad bastante remota, pero, no la usa para nada y la cosa le fastidia mucho: eso es todo".

Es decir, la posteridad de los clásicos —nosotros— es deplorable. ¿Hay alguna posibilidad histórica de que la posteridad de Gustave sea más adecuada? Aquí habría que aclarar sus variados vaticinios sobre el futuro: no es el lugar. Digamos de todos modos que nada es menos seguro. El concepto mismo de gloria póstuma estalla entre las manos de Flaubert. Comprendamos: no es su culpa; es la idea monárquica de gloria que, a punto de desaparecer, busca vanamente, por intermedio de él, una reemplazante. Pero hemos visto ya antes la curiosa asimilación de los ricos, los aristócratas y los genios: se declama contra ellos pero "de todos modos se vive de su pensamiento, de su pan". El añadido de la riqueza a las otras dos especies de "superioridad" es muy revelador del "burgués que tiene bajo la piel": en rigor aceptaría el homenaje de los ricos porque la propiedad los afina. Pero la verdadera conveniencia sigue siendo la que equipara la aristocracia del nacimiento a la aristocracia de la inteligencia. Volvamos al punto de partida. No del todo, sin embargo: Flaubert está actualmente menos seguro, incluso cuando se trata de la nobleza de espada. Todo termina con un elogio de la soledad: es menester, ante la carencia de todo lector posible, "ser uno mismo su público, su crítica, su propia recompensa". Es renunciar a la gloria. ¿Y cómo podría ser de otro modo, puesto que el genio, ese superhombre, sólo tiene "una relación a distancia con la humanidad"? De todos modos sería menester tener, aberrante o fundada, la certeza interior de ser un gran hombre: algunos la

tuvieron y terminaron en el manicomio o sobre un trono. Pero Flaubert es de éstos: enfermo, irritable y dubitativo, huye del juicio de los otros porque es demasiado sensible a él y, pese a su orgullo negativo, no tiene nada que oponerle; le ha llevado años reponerse del error que cometió al leer el San Antonio a Maxime y a Bouilhet; sin duda ha rechazado el juicio de sus amigos, pero no lo ha discutido: lo ha guardado en sí como una herida, sin extraer de él ninguna conclusión. Ante su espejo, estemos seguros de que no alcanza ningún triunfo; por el contrario, busca allí el reflejo de un vencido, de un fracasado. De niño pedía al renombre que esperaba adquirir que lo instituyera en su ser como un universal singular: siempre que reparara el mal que le había hecho su padre y avergonzara a éste de sus malos procederes, Gustave no se preocupaba mucho, en esa época, por saber quién habría de glorificarlo; sus éxitos de actor serán un desquite completo: empujado por Achille-Cléophas a la irrealización, hará de ésta la razón de su celebridad, es decir, de la humillación paterna; de este modo, el nudo quedará anudado: es todo lo que le importa. Pero, en la confusión y el sincretismo, su deseo, nacido del resentimiento, se estructuraba: odio, desprecio, daño, toda su hiel se volcaba allí. Mientras su padre vivió, su furiosa pasión escondía en parte las contradicciones o, por lo menos, impedía que se desarrollasen: había que convencer al pater familias, era menester absolutamente, no se tenía ni la intención ni el tiempo libre para mostrarse escrupuloso en la elección de los medios. Después de la muerte del médico jefe la idea de gloria, ese polvorín, explota. ¿Dejó realmente de desearla como él pretendía? No, sin duda, pero ya no le atribuía el mismo valor: para él ya no se trataba más que de probarse a sí mismo que su padre había apostado al caballo perdedor y convencer a los ruaneses que habían ignorado al único gran hombre, después de Corneille, que había nacido en su ciudad. Eso aparte, si aún soñaba con alcanzar la gloria, ya no sabía más, exactamente, cuál era el objeto de su deseo. Cuando le llegó, fulgurante, era demasiado tarde: le produjo más miedo que placer. Sin embargo, fue ella la que, por lo menos hasta 1846, constituyó el absoluto deseable y el motor primero de su celo de artista.

C. DEL COMICO CONSIDERADO COMO MASOQUISTA

Los únicos triunfos son los que se obtienen ante el espejo. Las únicas derrotas también... "Anoche habría recibido mil silbidos...". Estas metáforas son informativas: a los treinta y un años, sumergido en *Madame Bovary*, Gustave todavía sigue utilizando imágenes tomadas del mundo del teatro: se mira en el espejo —es la muestra; enjuga derrotas, gana batallas ante su espejo: ¿a quién puede ocurrir tal cosa si no es a un actor que acecha su reflejo para juzgar un "efecto" que acaba de perfeccionar? Y ¿qué puede esperar este actor el día del estreno, fuera de aplausos o silbidos? Los escritores no conocen esta clase de plebiscito, por lo menos en la medida en que sólo escriben. Sus obras se venden o no, se hacen maltratar o elogiar por una treintena de personas bautizadas críticos, sus amigos les hacen saber más o menos sinceramente sus opiniones: es todo. Se puede observar, por otra parte, que los académicos, al no coronar ese año el poema de la Musa, no han hecho nada que pueda compararse a un fiasco. Por el contrario, lo que Louise les reprocha es su silencio: el nombre de ella no ha sido pronunciado. Este fracaso honorable no tiene nada en común con la "plancha" que amenaza a los malos actores. Una vez más el pensamiento de Flaubert se desprende del tema y nos muestra, por el libre juego de las asociaciones, las estructuras que se dio en su infancia y que, desde entonces, no han variado. Desde la edad de ocho años, teatro y gloria están ligados. Se habla de ésta, en cualquier terreno que sea, la describe, sin darse cuenta siquiera, como puede conocerla un actor —o, en cierto caso, un orador. Lo cual revela hasta qué punto lo ha rondado de niño el deseo de recuperar su ser a través de la muestra. Y ahora, ¿qué mostrará? ¿Qué papeles interpretará? ¿Ha decidido cual será su línea? Caroline Franklin Groult pretende que no: en el salón de billar también habrían interpretado tragedias. Reconozco que la sobrina pretenciosa de un actor se sentirá más honrada, de todos modos, si es un actor trágico. Pero en el caso presente es invención pura: en las cartas que Gustave escribe a Ernest antes de entrar al colegio no se habla ni una sola vez de interpretar roles trágicos: todas las piezas mencionadas, ya sean "tomadas prestadas" del repertorio o adaptadas —veremos que la diferencia no es grande— son del género cómico y, a menudo, más emparentadas con la farsa que con la comedia. En otras palabras, es claro que Gustave eligió alcanzar-la-gloria por lo cómico y

que no hay aquí dos opciones sino una sola. Y que se mantuvo durante toda su vida, puesto que, desde el Muchacho hasta San Policarpo, todos los personajes que interpreta en público son bufonescos. Humor negro, todo lo que se quiera, bufonería inquietante, sin ninguna duda, y nos ocuparemos de ello en el próximo capítulo: no impide que Flaubert haya pretendido hacerse plebiscitar por la risa.

Para comprender las razones de esta elección debemos preguntarnos quién ríe y de qué se ríe: veremos que estas dos preguntas son una. Pero este no es lugar para intentar una explicación de la risa: sólo quiero recordar algunas verdades adquiridas —en particular después del estudio de Bergson y el de Jeanson— en la medida en que habrán de permitirnos avanzar en nuestra empresa. Todos sabemos, por ejemplo, que la risa es una conducta intencional, una actividad pasiva de defensa, pero conviene tener esta idea presente para descubrir las intenciones exactas de Flaubert. Sin duda se dirá que el comportamiento de hilaridad es complejo y diverso; no estoy en desacuerdo y tampoco pienso que las consideraciones que siguen pueden aplicarse a todas las risas. Pero la hilaridad, como todas las determinaciones culturales, tiene una historia que comienza con la aparición de los homínidos; la aculturación de la risa la ha convertido en una conducta polivalente: por lo tanto hay que considerar sus distintos aspectos como superestructuras que se han producido dialécticamente a partir de una estructura elemental: ésta, por otra parte, se ha conservado. A la vez como infraestructura oculta de todas las hilaridades y, con plena independencia, como reacción inmediata y colectiva de los individuos sociales cuando son testigos de acontecimientos bien determinados. Es esta risa antigua y primitiva, vieja como la humanidad, irrupción de la prehistoria en nuestras sociedades históricas, que intentaremos describir: pues Flaubert quiere —habremos de presentar las pruebas— hacerse instituir por ella.

En toda colectividad los individuos tienen en común una cierta representación de la persona humana que nace de las instituciones, de las costumbres y de la historia y que define lo que son por lo que deben ser y lo que deben ser por lo que son. Cuando un miembro de la comunidad revela por su comportamiento que esta representación está muy cerca de ser una mentira, cuando caricaturiza, voluntariamente o no, al personaje humano que tiene curso en esta comunidad, los otros miembros se encuentran por ello en peligro respecto

de sus personas: si el "carácter francés" no es nada más que una maraña de contradicciones, si basta para que estalle con radicalizar sus rasgos principales, es en mi carácter de francés, estructura socializada de mi Ego, que soy jaqueado y, simultáneamente, el orden nacional se ve gravemente amenazado, puesto que, en definitiva, la personalidad francesa no es más que el condensado sincrético de la historia y de las estructuras de Francia. En la medida en que, miembro de mi colectividad, sea la que fuere, se acerca a mí en el espacio de la intersubjetividad como mi prójimo y mi hermano, como otro yo mismo, queda comprometido en tanto que soy para él otro él mismo, un hermano, un prójimo. Si él me pone en peligro en su persona conviene, lo más pronto posible, tomar mis distancias, romper los vínculos que me unen a él. Cuando un conjunto social está en juego, sea cual fuere, la ruptura de los nexos es un acto decidido y ejecutado por la mayoría de los miembros presentes. Que se trate de la pura y simple liquidación física o de un destierro (expulsión, cuarentena, encarcelamiento) las medidas adoptadas tienen tres caracteres inseparables: la colectividad, cualquiera haya sido su estatuto anterior, se constituye en grupo; se unifica por una acción en que cada individuo asume la responsabilidad entera, purifica su intersubjetividad por la supresión del elemento perturbador y, por cierto tiempo, alcanza cierto grado de integración superior. De todos modos ha habido sanción, es decir, cólera y vindicta: ello se debe, pues, a que la conducta delictiva no se limitó a proponer una imagen ofensiva de la "persona humana"; con razón o sin ella, el grupo estima que esto ha tenido o podría tener consecuencias graves.

Sin embargo, puede ocurrir que este cuestionar del hombre no entrañe ninguna perturbación. Hay borrachos que matan, pero este borracho, bien conocido por sus vecinos, no hace mal a nadie: es manso como un niño. No por ello es menos cierto que cuestiona públicamente el porte típico y la dignidad standard del francés medio, la posición erecta, de la cual estamos tan orgullosos, y la voz humana, ese hálito sagrado; se acerca a su prójimo como su imagen inquietante y grotesca, recuerda que la "persona humana" no resiste a la ingestión de cierta cantidad de alcohol. Esto lo sabemos todos desde la infancia, y a menudo por experiencia directa: pero no queremos que se nos lo haga ver. Los que se han emborrachado, aunque sólo sea una vez, han experimentado en su carne la súbita imposibilidad de ser el hombre-medio que

tenían el mandato de encarnar, han sentido que las piernas vacilan, han visto que los objetos circundantes se sacuden o giran, han oído sus palabras, descompuestas, apeñuscarse a la salida; al mismo tiempo han intentado, desesperadamente, compensar esta descomposición, este desmantelamiento de los montajes y de los automatismos por las actitudes más noblemente humanas: la distinción, el tono de seriedad, una gravedad un poco sentenciosa; apenas los adoptan se corrompen, tienden a la acritud o a lo innoble, manifiestan —para sí mismos y para los otros— que el “personaje humano” es un papel no interpretable si todas las circunstancias no son favorables o, si se prefiere, que el Hombre existe dónde y cuándo es tolerado, o sea, bajo condición. Esto es lo que no quieren volver a sentir (por lo menos cuando están sobrios); esto es lo que sienten allá, en la persona del ebrio titubeante. Pero, ¿qué decir? Este buen hombre está demasiado cargado para actuar: su borrachera, que ha empezado en cualquier parte, fuera de la visión, acabará, fuera de la visión, en el sueño; es una pura aparición que se da como tal, que no tiene pasado (salvo en el tiempo cíclico del eterno retorno), no tiene porvenir y que se esfumará en la nada sin dejar un sólo vestigio; sin embargo, esta pura representación, sin relación práctica con nuestra experiencia presente, se manifiesta con fuerza, requiere nuestra atención, el tipo vocifera, interpela a los mirones, se impone: decimos que “se da en espectáculo”. Y es justamente esto: la realidad aquí no tiene su peso ordinario; en cierto sentido, no sería: no tiene nada que ver con la satisfacción de nuestras necesidades, aquí yo no puedo hacer nada ni sacar nada: ni en bien ni en mal. No obstante, este espectáculo —que se constituyó el mismo como tal— resulta inquietante a las personas serias: las denuncia hasta en su seriedad, puesto que el borracho se toma en serio, masculla sentenciosamente y demuestra que la gravedad es tan sólo una actitud. ¿Qué se puede hacer contra él? Su inocuidad paraliza, afecta a los transeúntes con el estatuto de espectadores; están en relación a él en estado de actividad pasiva. Entendemos que lo rechazan sin levantar un dedo para golpearlo o apartarlo. Por lo tanto, el problema será: ¿cómo suprimir un espectáculo que desagrada sin abandonar esa pasividad que es propia del espectador? No podemos apartar, naturalmente, pero esto es jugar perdiendo: detrás de las espaldas indignadas la ridiculización del Hombre continuará. La risa es la única respuesta adaptada.

Este conjunto de contracciones espasmódicas, padecidas y consentidas a la vez, debe ser uno de los comportamientos más antiguos de la humanidad; apareció en el estadio prelingüístico, dado que es señal más que signo, que encarna y reproduce por un curioso mimetismo la estructura dominante del objeto risible, finalmente porque es el instrumento de una comunicación indirecta o marginal y que se propaga, no como un billete que pasa de mano en mano, sino como un bostezo, por contagio. Es ante todo la interiorización estupefacta de una contradicción objetiva y escandalosa que se apodera del que ríe, lo posee, se hace imitar en forma de espasmos, de una sucesión de contracciones y aflojamientos, de inspiraciones y expiraciones y que él reexterioriza proyectándola sobre el objeto risible.

En el caso del borracho la contradicción que se resuelve por la risa nos salta a los ojos: es hombre —es decir: personaje humano— y no lo es. Se considera mi semejante y, al interpelarlo, me constituye objetivamente como su prójimo; yo rehuso toda similitud con él, aunque esté consciente de que se me parece; hace mis gestos, habla mi idioma, pero, deformándolo todo, parece querer ridiculizarme en mi papel de persona humana. La tesis es el hombre, la antítesis lo que yo he llamado en otra parte el contra-hombre, es decir, un inhumano que ha tomado lo exterior de nuestra especie con la intención de perjudicarlo. La risa es una respuesta global: yo interiorizo la contradicción y me libero de ella forzando la antítesis: el borracho no es ni mi prójimo degradado ni mi enemigo diabólico; es un sub-hombre que se cree un hombre y yo asiento, yo, persona humana de derecho divino, a sus esfuerzos grotescos y vanos por acercarse a nuestra condición. O, si se quiere, la oposición esencial y particularmente turbadora es la de la interioridad y la exterioridad: interiormente el borracho se toma en serio, está compenetrado del sentimiento de su dignidad; exteriormente pierde posición bajo los efectos de un veneno. La risa surge en la intención vivida —y no conocida— de radicalizar la antítesis al reducir el borracho a la pura exterioridad. De este modo expulso lo enojoso de la intersubjetividad: ésta sólo puede establecerse entre existentes provistos de una interioridad y el que no es nada más que un afuera, que se presenta como una superficie chata y sin profundidad, se excluye ipso facto de la vida intersubjetiva. Llevando las cosas al extremo, la contradicción que se encarna en los espasmos de la risa podría definirse

como la del vitalismo y el mecanicismo. El personaje risible cree, según los reidores, estar en el origen de sus actos, mientras que en realidad éstos son el resultado de circunstancias anteriores y de factores externos; él pretende gozar de una libertad por lo menos relativa, ser la unidad de interioridad de los procesos psico-somáticos, mientras que los reidores saben perfectamente que está manejado, ya sea que las conductas que él cree espontáneas no sean más que el reverso de una voluntad otra, precisa y burlona, que se aplica a hacerle hacer todo lo que puede conducirlo al borde de la desaparición sin ir nunca más lejos que la manifestación permanente de esta muerte aplazada, ya sea que se trate de un autómatas cuyas acciones se explican desde afuera, como la dirección, la velocidad, la energía cinética y las relaciones internas de un sistema mecánico y que los espectadores puedan prever rigurosamente los comportamientos que él cree imprevisibles. En este sentido la risibilidad se emparenta con el error: es menester que el objeto risible se engañe y se tome por un sujeto. Un objeto que se engaña, un autómatas que se cree un hombre, es un absurdo. No importa: los reidores no explicitan jamás el sentido de su risa: ríen y eso es todo.

También puede ser que concedan al risible una interioridad limitada: la tontería, por ejemplo, es risible porque obra, desde el interior, a la manera de un manipulador externo, desviando una intención que empieza por parecer humana para hacerla llegar a la negación de lo humano y, muy particularmente, de la praxis. Gribouille, que se tira al agua para evitar la lluvia, es un ejemplo. El arranque es justo: hay que protegerse contra el chubasco. Pero la tontería de Gribouille se muestra aquí por una fijeza mecánica que le impide captar la totalidad de su intención; o sea que la idea es falsa, como dice Spinoza, porque es incompleta: es del agua que hay que protegerse; inmediatamente el proyecto del desdichado, aplicación mecánica de un precepto trunco y por lo tanto incomprendido, aparece como la ridiculización en él de una conducta humana, pero no compromete, puesto que es víctima de una fuerza maligna, su imbecilidad, que le impide pensar sus propios pensamientos y los transforma, apenas nacidos, en determinaciones inertes, exteriores a él, exteriores a ellas mismas. En una palabra, los reidores sólo conceden la interioridad a condición de que ésta se suprima a sí misma ante sus ojos: es claro que Gribouille cree pensar, se imagina que alcanza un punto de vista sintético y articulado

de la situación; en realidad se engaña: sus ideas son embolias, coágulos que se forman en su cerebro. Y hay que reírse.

La gente ríe de los torpes, de los que tienen poca suerte, de los cornudos, de la mierda: la escatología hace retorcerse de risa, mucho más raramente la pornografía, a menos que ésta busque ridiculizar al cuerpo femenino, mostrar bajo la reserva de la mujer a la hembra que "quiere ser ensartada". En general, en nuestras sociedades burguesas, se ríe de todas las necesidades porque estas pasan por rebajar al personaje humano. Nos reímos de los defectos, de los vicios, de las "metidas de pata", los fracasos; podemos reírnos de todas nuestras inclinaciones y de todos nuestros gustos siempre que aparezcan en el otro como agentes de deshumanización, de la muerte misma, como lo prueban las Famous last words recopiladas por los humoristas ingleses.⁸ Es decir que la risa es despiadada. O, más exactamente, se recurre a ella contra la piedad. Toda compasión, incluso fugitiva, sería sospechosa y peligrosa: probaría que nos ponemos en el lugar del individuo escandaloso y que cometemos la falta de atribuirle una interioridad (aunque sólo fuera el poder de sufrir) y, en consecuencia, que no somos tan distintos de él: es menester, en efecto, si excita nuestra compasión, que sea un hombre —lo cual es un sacrilegio— o que nosotros mismos seamos subhombres lo cual no es tolerable.

Pero queda en pie que somos dignos de piedad y que, en otras circunstancias, lo hemos probado. Queda en pie que la relación fundamental entre los hombres, enmascarada, desviada, alienada, reificada, todo lo que se quiera, es la reciprocidad. Para reír de una desgracia es menester que nos hagamos otro, distinto del que somos, o, mejor dicho, la risa es una mutación brusca que afecta al reidor tanto como al objeto que se vuelve risible. En otros términos, para captar al personaje que compromete en su exterioridad tenemos que ser exteriores a nosotros mismos. Y es por esto que

⁸ Dichas por los automovilistas revelan ese sentimiento de embriaguez y de libertad que se tiene junto al volante. Pero, mejor colocados que el conductor, podemos ver sobre la imagen lo que él no ve. De aquí nuestra hilaridad. Pues el mundo es un animal feroz en acecho y, por ejemplo, la ruta que él ha tomado valientemente lleva a un precipicio. Este hombre es risible pues está ya muerto y continúa afirmando su soberanía de vivo. Se cree amo del universo en el instante en que éste, que hasta entonces lo había tolerado con indiferencia, pronuncia sentencia contra él y lo obliga a convertirse él mismo en su ejecutor.

interiorizamos su contradicción profunda: los espasmos de la risa manifiestan la interioridad afirmada y sin cesar rechazada. Pero esta mutuación no puede ser en ningún caso la obra de uno solo. La risa es colectiva por esencia; se siente contagiosa, no nace sin la intención de serlo y, cuando estalla, se da cuerda a sí misma para hacerse oír y propagarse: sigue siendo incompleta mientras no provoque una mutación colectiva que volverá sobre ella para completarla, terminando la transformación del individuo en reidor. Es aquí que puede comprenderse el sentido fundamental de la risa: mientras que el linchamiento o el destierro son acciones del grupo, que reafirma mediante ellas su integración, la risa excluye al objeto risible de la intersubjetividad suprimiendo toda relación interna entre los reidores. O, si se prefiere, suspendiendo provisionalmente la categoría de interioridad. Al quedar abolidos los nexos que se refieren a él, el objeto escandaloso pierde el poder de comprometer. No vayamos a creer, por ello, que la supresión de las relaciones intersubjetivas lleve a una pura dispersión molecular: al volver a recobrar su soledad, los espectadores tal vez llorarían, pero sin duda no reirían. La hilaridad no dispersa, sino que hace pasar de un tipo de sociedad a otro; la morfología del conjunto social que forman los testigos se transforma: el grupo, si hay grupo, o la semi-soledad de los papa moscas se convierte en serie. No habré de volver aquí sobre la estructura serial, que he descrito en otra parte: recuerdo simplemente que, en la serie, cada uno está condicionado por todos los otros, pero en exterioridad; las relaciones de reciprocidad y de univocidad están excluidas, todo lo que pasa del uno al otro y de cercano a cercano parece a todos transmitirse mecánicamente, como una ondulación o, en todo caso, ciegamente, como una gripe: la risa entra en cada uno por el oído, es ya la risa del otro y aquél a quien posee en el momento se hace otro para todos los otros al reír, trasmisor de una hilaridad que se le ha transmitido desde el exterior y que, a la vez, lo vuelve exterior a sí mismo; es decir, distinto de sí; en él la risa se anuncia como la de todos, pero no como el acto común del grupo (decidido con toda soberanía por cada uno, con plena reciprocidad por todos, gracias a la mediación del tercero), sino, por el contrario, como el índice de separación —por todos lados el mismo— de cada unidad serial en relación a la precedente y a la que sigue. Yo río porque mi vecino ríe y porque renunciamos de común acuerdo a conocernos, a reconocernos: de

hecho, cuando ese vecino es además mi pariente, mi amigo, mi superior o mi subordinado, si yo no cese de vivir el vínculo que nos une, si yo reflero su conducta presente a lo que sé de su persona y de su vida, la risa "no prenderá", la interioridad afirmada impedirá que se produzca la contaminación. Por el contrario, si yo me serializo lo bastante para no tener con mi mismo hermano nada más que la doble relación de identidad (en tanto que término de la serie) y de exterioridad vivida (en tanto que la reacción otra se me impone como una fuerza extraña y me metamorfosea en un ser sin interioridad), soy y me hago miembro de la sociedad de la risa; en efecto, se constituye un "colectivo" que percibe, siente y piensa serialmente, es decir, según la categoría de exterioridad; en éste cada miembro se ha hecho mecánico gracias a todos los otros y ha reemplazado a su Ego por un alter ego para considerar al objeto escandaloso como una máquina, es decir, desde el punto de vista de la antítesis radicalizada. dicho de otro modo, del mecanismo.

El magistrado, que formaba parte de un cortejo, resbala y cae sentado. Hace una mueca, se levanta y vuelve a marchar con paso trabado. Bergson piensa, justamente, que si nos reímos es porque esta caída inoportuna muestra a "lo mecánico negado a lo viviente". Pero no nos da el sentido social y la intención de esta hilaridad. Por otro lado, no es seguro que los espectadores se regocijen: este dignatario puede ser querido. O temido. Por el contrario, si es prevaricador y corrompido, si se ha hecho detestar por su altanería, la tentación de risa se verá facilitada: hay un agradable desquite en transformar al significante altivo y temible en significado.

Pero la función protectora de la risa, en este ejemplo, está en otra parte. Imaginemos, en efecto, que los espectadores queden consternados: el espíritu de seriedad subsiste, lo mismo que el medio intersubjetivo. Pero es al precio de una catástrofe metafísica: asisten en medio del terror a la negación de lo sagrado por la ley de la gravedad. Todo está patas arriba. puesto que la naturaleza manda aquí a lo sobrenatural, que debe gobernarla. Un presidente patas arriba es un sacrilegio cometido por la materia inanimada: ésta, bruscamente sublevada, derriba, en la persona de esta "autoridad", a la jerarquía político-religiosa que esta sociedad ha establecido y a la cual considera el fundamento del orden humano: en este caso todo es posible, ya sea que lo sagrado revele una ambigüedad sospechosa, ya sea que el Cielo se enoje y

fulmine a los asistentes: en el medio de la intersubjetividad nunca hay testigos inocentes. Es a fin de evitar la angustia que éstos, si las circunstancias lo permiten, van a instituir apresuradamente la sociedad de la risa: la multitud se serializa para captar el incidente en pura exterioridad, es decir, a través de un pensamiento al cual su estructura y sus principios impiden reconocer lo sagrado. En realidad, la risa lo escamotea: el poder carismático no existe en ninguna parte, salvo en la cabeza de ese viejo loco que creía poseer una parcela de él. La caída prueba a todos, salvo a él mismo, que nunca ha participado de lo numinoso y que está sometido, como todo el mundo, a las leyes de la naturaleza; la verdad de este hombre es la gravedad, a la cual está sometido en la misma forma que la materia inerte. La contradicción que denuncia la hilaridad no es, en este ejemplo, la que opone la naturaleza a lo sobrenatural, puesto que éste se ha esfumado sin demoras, si no el contraste entre la opinión errónea que este dignatario tiene de sí mismo y su realidad, que él descubre de golpe en el desconcierto. En particular, el instante que desencadena la risa es el de la ruptura de equilibrio: sus gestos son inhumanos y demasiado humanos, en el sentido que se des-componen, que parecen simultáneamente movimientos impuestos por la atracción terrestre de un objeto grávido y vanos esfuerzos por recobrar la posición erecta que caracteriza a la persona humana; sus ropas manchadas, arremangadas, conservan de todos modos una hilarante majestad o, más bien, dan testimonio de que toda majestad es hilarante. O sea que el sedicente superhombre naufraga en la subhumanidad. La interioridad del desdichado no es abolida, sino descalificada: en esta masa desequilibrada, que se empeña en creerse sagrada, la conciencia sólo puede ser un epifenómeno: un genio maligno la ha regulado de tal modo que se toma, inevitablemente y en toda ocasión, por lo contrario de lo que es. Este animal-máquina, habitado por una absurda pesadilla, provoca con sus gruñidos y su claudicación una tempestuosa hilaridad: se empecina en creer que está sufriendo. Resulta irresistible este viejo esqueleto, conglomerado provisorio de átomos enganchados en tren de desengancharse y que, olvidando qué es polvo, que un soplo cósmico bastará para dispersar este embotellamiento de moléculas, sueña ser entelequia recompuesta a cada instante y mantenida por la unidad sintética de un acto soberano. Se dice que la risa es "sana" porque vuelve a poner las cosas

en su lugar y sustituye al derecho con el hecho; se desencadena en caso de peligro —es decir, de espectáculo comprometedor— para desolidarizar a los espectadores del objeto que se da en espectáculo y, a este fin, suprime la solidaridad; ratifica y radicaliza la denuncia por el cosmos del espíritu de seriedad en un microcosmos particular: este pequeño universo, que se cree el amo del mundo, sólo subsiste en la medida en que es tolerado y su pretendida soberanía no es más que el medio más seguro de conducirlo a su pérdida. Nada es más divertido, en una película cómica, que la atinada prudencia, las maniobras sabias, las precauciones de un conspirador que roza las paredes, avanza en puntillas, se detiene para escuchar, manifiesta en todas sus conductas una gravedad consciente y aplicada, mientras que sus enemigos, invisibles para él, para nosotros muy visibles, lo miran displicentemente hacer todos los actos que lo pondrán a merced de ellos; libertad, conocimiento, confianza en sí, organización racional de los medios en vista de un fin válido: cuando la risa no hace de todo esto simples apariencias, comprueba que, en este mundo trucado, todo esto se vuelve necesariamente contra quien lo usa: es un hombre trampeado este conspirador que, ya descubierto, se obstina en interpretar hasta el fin su fastidioso papel de conspirador. Caído en la trampa por sus capacidades mismas, víctima de sus propios poderes. Su soberanía tiene, lo hemos visto, la estructura ontológica del error: persevera en su ser porque no sabe que no es.

Después de estas observaciones, habría motivos para creer que la risa se instituye contra lo serio de la vida. En realidad acabamos de ver que el reidor, al abolir toda relación intersubjetiva, se da la misma estructura en exterioridad que pretende imponer a lo risible. Esto es dar a entender que la verdad del hombre sólo se revela a la risa, que la "persona humana" es una impostura y una imposibilidad: ésta, lejos de ser absurda (lo absurdo no se presenta nunca como el producto de una contradicción; en sí mismo tiene más bien que ver con el sinsentido), tendría por el contrario el rigor de una farsa-trampa o de una bomba de tiempo. En este caso, la única actitud posible sería reír "a la cara" de todos los hombres, empezando por uno mismo. Volveremos sobre esta actitud y esta concepción de la risa universal, puesto que Flaubert, más tarde, la hará suya. Pero aún antes de examinar si esta posición es sostenible, hay que observar que no puede existir —si es que existe— a menos de ser reflexiva y secundaria, lo cual signi-

tica que se opone fundamentalmente a la risa original, que es un comportamiento primario, espontáneo, irreflexivo, inmediato. Pero éste se propone como finalidad salvar el espíritu de seriedad, ya lo hemos visto: a la primera amenaza de contaminación intersubjetiva, la socialidad se retracta, hace estallar a la intersubjetividad en accesos de risa, la reemplaza por la relación serial. Pero es a fin de ponerla a resguardo. En la hilaridad primera, en efecto, la risa destruye todos los valores y todas las normas, su campo es un desierto inhumano, irrespirable para los hombres, en el cual sólo se encuentran mecánicas mistificadas, pero que plantea, desde que estalla, un principio jurídico que no existía en el medio de la intersubjetividad: al reírse, el reidor afirma su derecho a reír. El presidente patas arriba se equivoca por ser risible y los espectadores tienen razón de reír; tienen razón de negarle la compasión que él solicita y, en todo caso, de encontrar risibles sus sufrimientos; razón de mostrarse estúpidos, malvados, crueles y limitados, de no querer comprender nada y limitarse a la pura exterioridad: si adoptan el punto de vista de la materia inanimada es para petrificar al agresor y quitarle sus apariencias humanas, en una palabra, es para desenmascarar al contra-hombre; la exhibición escandalosa que se hace ante sus ojos tendría por efecto, si no pusieran buen orden en ella, convencerlos que la "persona humana" es un papel innoble o imposible de interpretar. Se hunden inmediatamente en la risa para arrastrar con ellos al objeto escandaloso a la exterioridad. "¿El hombre es imposible? Por supuesto: imposible para tí". El reidor no dice más: en realidad el pensamiento analítico no puede ir más lejos. Pero el reverso de la risa es el hombre integrado: el derecho de reír sólo se concede a los no-risibles; o, más bien, uno se hace no-risible riendo, se prueba que se es digno de reír. Recordemos a "los que reciben las bofetadas" en el colegio. Sus camaradas han decretado que son ridículos: si son dos, la clase entera ríe de uno u otro de acuerdo a su gusto, pero le está prohibido unirse a la hilaridad general a aquél de quien, por el momento, nadie se ocupa. La ley no está descrita, ni siquiera formulada, pero apenas ha empezado, la risa se vuelca entera sobre él: "¿No te gusta, eh, no te gusta? ¿Entonces no te has mirado?", etc. La risa es lo propio del hombre porque el hombre es el único animal que se toma en serio: la hilaridad denuncia a lo falso serio en nombre de lo verdadero. El que "recibe las bofetadas" no debe reír: es un sub-hombre permanentemente afectado de la ilusión subjetiva; es menester que persevere en su seriedad falsa: es cómico cuando le pegan y

él trata vanamente de protegerse de los golpes cuando algo le duele, cuando llora, cuando intenta salvar un poco de esa dignidad humana que él cree —muy erróneamente— poseer, cuando se lo hostiga con farsas y trampas cuidadosamente preparadas; y, precisamente por esto, sería peligroso concederle un derecho reservado a los verdaderos hombres.

Estos son profundamente serios; cuando persiguen al contrahombre ingresan resueltamente en la inhumanidad para batir al enemigo en su propio terreno. Pero esta metamorfosis oculta provisionalmente las preciosas relaciones de interioridad que ellos mantienen con sus pares en el seno de una sociedad exquisita y grave, en la cual nadie es risible, en la cual nadie sueña en reír. Esta sociedad no es nombrada ni puede serlo cuando sus miembros se inhumanizan, pero es ella justamente la que da el derecho de reír y que queda enteramente presente en esta agresión defensiva, dado que el reidor ataca para defenderla. Suele ocurrir que ría el fanatismo. Sobre todo en la derecha, donde hay que conservar. Pues, se ha comprendido, la risa es conservadora. En este caso el militante se burla de sus interlocutores profanos, responde expresamente con chistes a sus preguntas, a sus argumentos. La organización a la cual se siente pertenecer —y que representa para él a la sociedad de interioridad— le inspira un respeto tan profundo que no se digna siquiera exponer el programa y los objetivos de ella a los sub-hombres que lo rodean: esto equivaldría a tomarlos en serio. Es preferible arrastrarlos a la arena de la risa y, mediante payasadas calculadas, denunciarlos públicamente como caricaturas de la “persona humana” y suscitar reidores para ponerlos de su parte.

Esta sociedad de interioridad, en cuyo nombre los espectadores crean el campo de la risa, ¿habrá que admitir que existe de veras? En ciertos casos —por ejemplo, el fanatismo— se puede concederle una existencia virtual. Pero la mayoría de las veces sigue siendo embrionaria o perfectamente irreal: la hilaridad colectiva tiene precisamente por misión salvar al “personaje humano” que el hombre social ha convertido en su modelo, presuponiéndolo. Pero este modelo destinado a tranquilizar nunca ha sido exclusivamente el producto de un grupo: es un conjunto imperativo de recetas y de conductas, algunas de las cuales tienen por origen la ideología dominante, y otras que se han establecido en el medio de la serialidad, ese medio mismo en donde el reidor pretende descender para salvar la interioridad. En una palabra, se trata de un objeto práctico-inerte, cuyo origen hay que buscar tanto en la sepa-

ración de los individuos sociales como en su unión. En nuestras sociedades complejas, donde coexisten todos los tipos de conjuntos sociales, donde la libertad sólo existe para alienarse y donde las fuerzas de masificación se ejercen permanentemente, incluso sobre los grupos más integrados, la sociedad de la risa se propone en permanencia, pero no se podría decir que las relaciones humanas sean transparentes ni de pura reciprocidad. La risa será menos fácil en ciertas comunidades, más restringidas y más integradas, donde la parte de lo serial es menos importante: el extranjero comprometedor más que de la risa, está en peligro de ser objeto de violencias físicas. No importa: al reír, yo valorizo la serialidad, dado que la adopto o que la acentúo espontáneamente como instrumento de defensa adoptado por el grupo del cual pretendo ser miembro. Por supuesto, esto es poner la verdad patas arriba: si la risa es posible, ello se debe a que la serialidad existe en todas partes, por lo menos a título de amenaza; si es contagiosa, lo es porque la recurrencia es la regla de las relaciones seriales. En este sentido, es pánico, como los escándalos, las derrotas, los "grandes miedos". Queda en pie que surge para proteger un modelo asegurador (para mí y para todos) que cada cual tiene por su verdad social y que no puede defender sin convertirlo en el bien común de los reidores; por consiguiente es el libre producto común de un grupo que no puede no haber existido anteriormente y no puede dejar de renacer después de la esterilización defensiva. En realidad, si la risa, al desmascarar la falsa seriedad, no se refiriera a la seriedad "verdadera", sería menester que los reidores sacaran esta conclusión ennegecedora: todas las seriedades son falsas. Pero es esto, justamente, lo que le propone el contra-hombre que se da en espectáculo, y es para evitarlo que lo ha afectado de risibilidad. En realidad la risa empieza en pánico, pero se acompaña muy pronto de un sentimiento de superioridad: en lo que a mí se refiere, yo no me rompo la cara cuando formo parte de un cortejo, lo mismo que mis vecinos y que todos los que ríen conmigo; yo respeto lo sagrado y no me arriesgo a comprometerlo con mi ingenuidad, y es todo lo que ocurre a todos los hombres que me rodean; en lo que a mí se refiere, yo aguanto el alcohol; en lo que a mí se refiere, yo no soy cornudo y formo parte, como todos los presentes, de esos maridos realmente humanos a quienes sus esposas nunca engañarán. Es por esta razón que la risa, aunque nacida del miedo, se acompaña de un placer intenso o, por lo menos, de una excitación alegre: contagiosa y consentida, todo a la vez, ha

llegado a mí por el otro y se ha apoderado de mi cuerpo; esto quiere decir que me ha elegido, yo no la he producido, la he soportado y he adherido a ella: es la prueba que tengo todas las cualidades de un hombre. Triunfo del "qualunquista", la risa es un satisfecit que el hombre medio se da a sí mismo. Y por "hombre medio" entiendo, naturalmente, cualquier hombre en el instante que ríe.⁹

Suscitado por un espectáculo, es decir, por una muestra sin consecuencia práctica y que, por lo tanto, es en relación a los testigos una realidad incompleta, la risa, actividad pasiva, se emparenta con lo imaginario en tanto terminan de desrealizar a su objeto. Por esto mismo tiene el carácter de una sanción: el desdichado presidente de cortejo debe interiorizar la hilaridad que ha provocado; es como una sentencia que significa al condenado: ¡no eres nada más que una apariencia de hombre! ¿Qué puede hacerse contra ella? Un aire de dignidad ultrajada, un discurso majestuoso no harían nada más que redoblar la hilaridad general, al mostrar que el viejo chiflado no tiene remedio. Es menester que acepte, por el momento, su deshumanización, y la desrealización de su vida subjetiva; en el momento mismo en que, echado de la intersubjetividad, querría encontrar refugio en su interioridad de solitario, las oleadas de risa se vuelcan sobre él para instarlo a que no se tome en serio y para descalificar de antemano el asilo que él se ha encontrado: tú no sufres; crees sufrir; no eres nada más que un montón de materia asediada. Es el momento en que el objeto risible, poseído de un desconcierto horrible, pero maravillado, "no puede creer en sus propios ojos" y "anhela hundirse bajo tierra", a falta de escapatoria. En una palabra, él mismo se siente exterior a sí y no vuelve de la cosa. La mejor solución, —en muchos casos, pero no en el suyo— consistiría en ser el primero en reírse de sí mismo, pero esto remataría la desrealización, pues esta risa sería representada. Todo esto en relación al castigado. Pero los jueces se sienten tran-

⁹ Existe una risa "innoble". Reímos bajamente cuando uno de nuestros congéneres, al haber intentado realmente elevarse por encima de sí mismo, es decir, de nosotros, se rompe la crisma. Pero en este caso también reímos en nombre de la "persona humana", tal como la define nuestra sociedad. Esto significa que este conjunto práctico-inerte no puede ser ni superado ni siquiera reformado: este temerario lo ha demostrado muy bien al haber tomado en serio (en falso serio) sus sueños de grandeza, ha terminado por deshacerse a nuestros pies. Sub-hombre por haber querido ser superhombre. Esta risa distraza su bajeza proclamando su adhesión a una ética rigurosamente conformista.

quilizados por esta condenación a la irrealdad: al reducir el espectáculo a no ser nada más que una pura apariencia, le han quitado todo carácter nocivo. Nada ha ocurrido, salvo que un sub-hombre ha sido pescado en las alturas, dándose aires de hombre o, mejor dicho, se ha desenmascarado a un sub-hombre que no era nada más que una apariencia humana. Es un azoramiento agradable el que experimenta el reidor al ver al objeto escandaloso perder toda profundidad y toda realidad para convertirse en una imagen chata, inventada más que percibida por la multitud riente, como si una Divinidad oscura enviara de cuando en cuando unos sub-hombres disfrazados en medio de nuestras ciudades y nuestros campos para divertirnos con graciosas caricaturas y confirmarnos en el sentimiento de nuestro valor. En este sentido lo cómico espontáneo es un happening, es el teatro en la calle. Los hombres serios se divierten con él un instante y después retoman su gravedad; desconcertados por la irrealdad y lo gratuito del espectáculo, han olvidado que ellos mismos son los autores; pues lo serio reconquistado comienza por negar a la risa —como esos espectadores que, durante una comedia bufa, no paran de reír a mandíbula batiente ni de cuchichear a sus vecinos: “¡Qué idiotez!” De esta manera el nudo queda anudado: la risa salva al espíritu de seriedad que, en cuanto reaparece, se apresura a desautorizarla.

Es a esta risa “tonta y malvada” del conformismo a la que, sin embargo, Flaubert pide que consagre su gloria. Por supuesto, se puede aclarar esta opción por las razones mismas que le hicieron elegir ser actor: su padre lo desrealizó al burlarse de sus expansiones de ternura. El niño se creyó afectado de risibilidad y lo hemos sorprendido haciendo morisquetas ante el espejo a fin de recobrar su ser-en-exterioridad. Lo hemos visto: es un fracaso. Hace payasadas, pero no ríe de veras. Sin embargo, hizo todo lo que pudo para ser gracioso; entendamos: para asumirse risible, para retomar por su cuenta, exagerándolas, las conductas que su padre denunció a través de la hilaridad. No hace falta más para que el espejo le sugiera esta otra recuperación: gobernar la risa de los otros, provocarla a voluntad. Desde este punto de vista, la elección de su empleo está ligada indisolublemente a la elección de su carrera: lo que era mi vicio de constitución llegará a ser la fuente de mi poder; bufón, me liberaré produciendo lo que soportaba; más tarde, cada noche, ante salas llenas, regentearé a los otros, los castigaré allí donde pecaron, puesto que volveré contra ellos el dominio que ejercían sobre mí; provo-

cada, suscitada de improviso, la risa los ahogará; seré rey, se me obedecerá con un gesto del dedo o con la mirada, les haré pagar por su maldad, su vulgaridad, los embruteceré con una cascada de escandaletes imprevisibles, necesarios y rápidos, que desaparecerán cuando estas buenas gentes lleguen al instante de comprenderlos e incomodarse con ellos. Todo esto se lo ha dicho, es seguro, lo sabe, su Correspondencia lo prueba, la risa es malvada; admira la posición soberbia de Byron y de Rabelais, que se le ríen a la humanidad en la cara. Reírse de los hombres: está bien. Hacer que se ríen de sí mismos: mejor aún. Gustave los rebajará doblemente: el muchacho querría creer que el hombre va al teatro para burlarse de los otros hombres y, en consecuencia, de sí mismo.

En realidad, animador de Caroline y luego comediante en el salón del billar, ante un público escogido, el niño no tarda en comprender la ambigüedad de su ocupación. En efecto, acabamos de describir la risa salvaje, reacción defensiva que nace de improviso y en todos lados: pero el teatro cómico no es nada más que su institucionalización. La comedia bufa tiene, lo mismo que la tragedia, una función catártica: conserva la risa como conducta de desolidarización y proporciona permanentemente a los individuos sociales la ocasión de desolidarizarse de las ridiculeces y los vicios que cada cual descubre en su prójimo y que lo comprometen, dado que no tiene siempre el tiempo o la posibilidad de ponerlos en ridículo. Un cornudo, por supuesto, es algo que hace morir de risa; sin embargo, si es mi hermano y veo que sufre, corro grandes peligros de sentir por él una compasión sospechosa: el teatro está ahí para salvarme la situación; es en el teatro donde uno se ríe de los cornudos y, de pasada, es donde puedo burlarme de mi hermano implícitamente, dado que él es uno de ellos; el rey de la naturaleza se traslada majestuosamente al espectáculo para afirmar con una sana y viril alegría su superioridad de raza sobre los sub-hombres que tienen el atrevimiento de imitarlo. Un ilota se empeñará en provocar una risa colectiva de autosatisfacción hundiéndose públicamente en la sub-humanidad para endilgarse las lacras que amenazarían con empañar al "personaje humano" y hacerlas ver como las taras de una raza inferior que intenta vanamente aproximarse a la nuestra. En las salas oscuras la "persona humana" liberada, innumerable, se regocija en todas las butacas al afirmar su reinado mediante la violencia de su hilaridad. A diferencia del magistrado que, después de una caída inoportuna se volvió risible por una serialización apresurada y

espontánea de los testigos, y que sufre por ello, rozando vanamente el estatuto de exterioridad que se le impone, el cómico profesional intenta provocar la serialización de sus espectadores haciéndoles ver la contradicción manifiesta de su ser-exterior-para-sí y de su ilusión subjetiva. Se toma en serio para que este "serio" sea instantáneamente desmentido por una implacable maquinaria —fuera de él y en su falsa interioridad misma— que lo reduce a una pura apariencia; se propone actuar sólo en la intención de que su acto, zarandeado, desviado, anulado o vuelto contra él mismo por la fuerza de las cosas, se denuncie a sí mismo como un sueño risible de soberanía, revelando a la vez que la praxis, privilegio del género humano, está vedada a los sub-hombres. Su función catártica empieza donde termina la de la risa salvaje: ésta emprende la desrealización del culpable; el actor la remata: se irrealiza en otro; acceso de fijación para tal o cual de nuestras ridiculeces o para todas a la vez, y el público está solemnemente advertido mediante afiches que nunca ha existido. Es como una admonición para el público: el objeto de vuestras carcajadas no os compromete, no existe; el borracho no existe, ni tampoco el presidente del cortejo fúnebre que se cayó sentado: son sueños de sub-hombres, inmediatamente denunciados. Nada es real que no sea serio, nada es serio que no sea real. Por estas razones, el actor cómico aparece como un payaso que libra al hombre de sí mismo mediante un sacrificio ignominioso que nadie le agradece. En efecto, no debe esperar la simpatía de los que se ríen: ¿acaso no solicita que una sala entera se desolidarice de él y lo trate en exterioridad? Y, especialmente, ¿cómo las personas serias que lo miran contorsionarse no habrán de considerar sospechosa y fundamentalmente risible su intención proclamada de provocar la hilaridad? La risa salva a lo serio, pero aquél cuya profesión consiste en convertirse en objeto risible, ¿cómo podría ser serio? ¿Cómo no se habrá de asimilarlo a los sub-hombres que la risa salvaje instituye risibles, dado que, al fin y al cabo, no hace nada más que encarnarlos? ¿Y puede haber un propósito más extraño, si es hombre, como también lo son los espectadores, que el de presentarse todas las noches como sub-hombre? Es menester que la subhumanidad lo fascine. En este caso, es más inquietante y más culpable que un borracho o que un cornudo: por lo menos, ellos saben lo que hacen. Pero él se ofrece deliberadamente al castigo por la risa y, en consecuencia, es un traidor a su especie, una "persona humana" que ha tomado el partido de los enemigos del hombre. Sin duda el espectáculo cómico

es sano, tranquiliza y libera, hay que aprobarlo —prudentemente— como institución: pero los individuos sociales que lo presentan tienen que ser viles o tarados: algo que un hombre digno de tal nombre rechaza por definición —a decir verdad, ni siquiera tiene que rechazar— esto es estar desterrado por la risa de la compañía de sus semejantes; ¿cómo no despreciar a los miserables que ponen su celo en hacerse excluir todas las noches? Más aún, ¿cómo no desolidarizarse riéndose de ellos que son, después de todo, los más comprometedores?

Se argüirá en vano que no nos reímos de ellos, sino de sus personajes. El público no distingue bien entre éstos y aquéllos. Y no se equivoca del todo, puesto que para albergar el proyecto de presentar a los otros un personaje cómico hay que estar predestinado, es decir, ser ya risible, con lo cual sabemos que debe entenderse ya desrealizado por la hilaridad de los otros. En este sentido, el Alter Ego con que los que ríen afectan al objeto risible y la persona que el cómico les muestra tienen en común el ser, tanto el uno como la otra, imaginarios. La cantante cómica Odette Laure conoce la cosa, puesto que un día, en una entrevista, dijo: "Para ser cantante cómica no hay que quererse demasiado". Este es el fondo del problema: para entregarse todas las noches a las fieras, para excitar deliberadamente su crueldad, para rechazar cualquier recurso a la interioridad y reducirse públicamente a una apariencia exterior es menester que el actor haya sido, en una época decisiva de su vida, constituido para sí mismo en exterioridad. Nos reímos de los niños de corta edad, ellos lo saben y se complacen en hacer reír: pero esta risa es benévola, el adulto se divierte al ver a estos sub-hombres imitar al hombre que él es, ríen al ver sus propios gestos descompuestos por estos cuerpecitos torpes que intentan aprenderlos, pero bondadosamente: no ignora que estos sub-hombres son pichones de hombre. Los niños exageran su torpeza y su seriedad para gustar. Pero, en general, el estadio de la comedia no dura mucho tiempo: desaparece en cuanto el niño adquiere la certidumbre interior de su singularidad, en cuanto puede oponer a lo que es por y para los otros lo que él se hace ser en la intimidad de la presencia para sí. El futuro cómico es el que se fija en la edad de la risibilidad: es menester que un accidente o que la estructura familiar lo hayan constituido en exterioridad: que se lo mantenga a distancia, que se nieguen a tomar en consideración los motivos vividos de sus actos, a participar en sus placeres, en sus dolores, que se lo juzgue no por el sentido singular de sus conductas, sino por la conformidad

de éstas con las exigencias de un modelo pre-establecido; el niño empezará por descubrirse como aquél en cuyo lugar nadie se pone nunca; sentirá que la soberana autoridad de los mayores tiende a hacer de su exterioridad la verdad de su vida y de su conciencia un simple parloteo, se dará cuenta, sin comprender las razones, que la risa benévola que tanto le gustaba provocar se vuelve agria. Y es que, por un motivo o por otro, sus padres y sus allegados consideran que su desarrollo se ha detenido, que sus torpezas —que un año antes se habían considerado adorables— significan ahora que él nunca interiorizará la "persona humana" que la sociedad le propone y, en consecuencia, que ya denuncian en él esa imposibilidad de ser hombre que define precisamente a la sub-humanidad; a la vez, la risa familiar es, en cierto modo, una desolidarización: los padres manifiestan que no se reconocen en su engendro, que no encuentran en él a su sangre. Buena iniciación para un futuro cómico. Si el niño, por docilidad, llega a experimentar una dificultad creciente para ponerse en su propio lugar, experimentando aún sus sentimientos, pero no entrando en ellos, si vive su sufrimiento y su extrañamiento en la clandestinidad de lo irreflexivo, y si se desolidariza a la plena luz de la reflexión, si quiere no ver aquí nada más que medios de provocar la hilaridad, de los otros por un deseo desgarrador de ser el primero en reírse de sí mismo, para unirse por lo menos a los adultos en su serialidad, ha nacido una vocación de cómico y, a la vez, una imagen risible, subordinación furiosa de lo interior a la apariencia chata de la exterioridad. Helo aquí, pues, a este monstruo, irrealizado por la risa salvaje de los otros: a partir de este momento, traidor a sí mismo, todo le resulta bueno para alimentar esta imagen que él es para ellos.

Si llega a ser más adelante actor de veras, si interpreta a Sganarelle o a Pourceaugnac, ¿qué habrá de nuevo aquí? Estos son roles, por supuesto. Pero, ¿qué certidumbre interna tiene él que oponerles? Lejos de poder tomar sus distancias en relación a estos personajes, es menester que él mismo haya sido constituido personaje para poder encarnarlos. Existe en él una persona permanente que es, sencillamente, un risible, y otras que son provisionales, imágenes de una velada o de una temporada. Y no vayamos a creer que se irrealiza en ésta más que en aquélla, puesto que, de toda evidencia, la irrealización fundamental ya está constituida, dado que el desdichado está condenado desde hace mucho tiempo a explotar su cuerpo y su interioridad como el analogon de la imago fundamental, que es la del sub-hombre que se toma en serio. Por cierto, la per-

sona permanente se da como su propia persona y pasa en silencio su irrealdad, mientras que los personajes son presentados como interpretaciones y el público está informado, por los afiches, que esta noche se va a reír de Hirsch en "Arturo Ui". Pero, en realidad, el papel, sea cual fuere, es tan sólo una información singular de la persona fundamental: ésta será trabajada, cincelada, modificada en ciertos puntos, acentuada en otros: nada más. ¿Con qué se quiere que haga reír el actor si no es con el único analogon del que dispone, y con qué operación que no sea la explotación sistemática de lo vivido para producir lo ridículo? Esta noche se da Pourceaugnac: éste puede tener cien rostros, pero el que tiene hoy sobre esas tablas, a la luz de esas candilejas, es el de Fernandel; el cuerpo de Fernandel y ningún otro se presta al bribón de Périgord; ese traste y ningún otro traste estará amenazado por las lavativas con que los boticarios apuntan hacia él. Y si el comediante quiere expresar el desconcierto del pobre provinciano, no debemos imaginar que se va a inspirar en las conductas estudiadas en otro. Por cierto, la observación sirve: la utilizará para controlarse. Pero él no reproduce: inventa. Y, en este preciso caso, se puede conceder a Wilde que la naturaliza imita al arte: sólo sobre el escenario hay imbéciles perfectos. En una palabra, alimenta a su personaje con su propia sustancia; sería demasiado poco decir que se hace el tonto, que llega a ser en lo real el imbécil que sería si estuviera afectado de imbecilidad: para producir el analogon de la persona que él deja ver, se convierte en el tonto que es. Esa masa tenebrosa de aturdimiento, de incomprensión aterrorizada, de miedo, de obstinación, de mala fe y de ignorancia que, con el nombre de tontería, es para cada uno el índice de su alienación, el actor la suscita en sí mismo y la revuelve para irrealizarse por ella como cretino magnífico. ¿Qué hace en definitiva, si no lo que siempre hizo desde que un mal contacto lo constituyó risible? Por supuesto, entre el personaje y el intérprete se instaura una dialéctica: éste transformará a aquél en la medida misma en que aquél lo transforma. Pero son relaciones entre imágenes. Y además, el papel sirve de coartada: el actor descansa de su persona, cree evadirse en el personaje: en vano. En la ligera y embriagadora alacridad de no ser nada más que una imagen extraña subsiste un malestar y esta enemistad profunda que lo impulsa a envilecerse para que los otros triunfen: pues tiene conciencia, en realidad, de elegir tal o cual disfraz para hacer reír de sí, como siempre lo ha hecho. El público no se engaña: cuando los transeúntes reconocen en

un caminante solitario y grave, absorbido en sus pensamientos, a tal cómico célebre, estallan en carcajadas. Muchos actores se han quejado de esto: uno de ellos declara que no puede viajar en tren sin ver, en las paradas, caras rientes que se aplastan contra los vidrios de su ventanilla; a otro le molesta no poder entrar a un restaurant sin provocar la hilaridad de los comensales; un tercero tuvo que renunciar a los baños de mar, fuera de los que puede tomar en alguna playuela desierta: en cuanto se muestra en traje de baño, una tormenta de carcajadas resuena sobre las arenas. Hacemos reír, dicen todos, a ciertas horas ese es nuestro trabajo; pero no somos, fuera de esos momentos profesionales, menos serios que ustedes. Y desde un cierto punto de vista, es verdad: si no se supiera "lo que hacen en la vida", ¿a quiénes veríamos? A hombres parecidos a todos los hombres y, más particularmente en nuestras sociedades, a burgueses semejantes a todos los burgueses: cómodamente, elegantemente vestidos, tienen rostros indescifrables y vacíos como todo el mundo, una cortesía fácil, un don de gentes, todo para tranquilizar; signos particulares: nada. En cuanto a las preocupaciones que, en el momento, los ocupan, son las de todos los burgueses: el dinero, la familia, el trabajo, tal vez un amorío y, por supuesto, el automóvil. Lo suficiente para pasar inadvertido. Pero no hay nada que hacer: la multitud los desenmascara: su seriedad no es una verdadera seriedad de hombre: es la de los subhombres que se toman en serio; algo habrá de producirse, es seguro: este modo de andar flexible y tranquilo, este aire reposado habrán de descomponerse, el tino se va a caer, su rostro reflejará el desconcierto y la estupidez que lo han hecho célebre, un pájaro le va a cagar en la cabeza, el universo o su propia torpeza habrán de revelar su risibilidad secreta, o sea, según el público, su verdad. El único error de estos testigos sin benevolencia es confundir risibilidad y verdad: debemos decir, más bien, que el actor cómico no tiene verdad, puesto que sacrifica la existencia concreta al ser abstracto de la apariencia y que la seriedad que ostenta en el mundo —aunque sea de "buen tono", tanto como la de los reidores— tiene algo que la distingue de todas las otras: haber sido constituida contra la risibilidad fundamental: en este sentido, no difiere tanto de la que él manifiesta en el escenario, y cuya función consiste en afirmarse contra lo cómico para ser vencida finalmente por el implacable encadenamiento de las catástrofes y denunciado como falsa seriedad. Una sola diferencia: en el escenario las catástrofes son seguras, el personaje perderá su

dignidad humana; en el mundo pueden ser tachadas de improbables; dicho de otro modo, este señor respetable y levemente intimidatorio atravesará la calle sin inconvenientes y estará muy pronto fuera de vista: nada le pasará. Pero los transeúntes no piensan por ello que su dignidad deje de ser una invitación a la risa: se propone para ser destruida en el medio de la hilaridad; y si el cielo o el infierno no la toman al pie de la letra, eso es asunto de ellos, y no de ella: el actor ha hecho todo lo que había que hacer. Dicen la verdad: el digno personaje es un rol que el cómico asume en la ciudad; nacido de un esfuerzo para enmascarar la risibilidad, no es ni más ni menos verdadero que ésta: diremos que es cómodo en ciertas circunstancias y que el actor no podría vivir si no supiera afectarse, en el momento oportuno, de respetabilidad; pero es cierto que no cree en él y que es un rol de composición o, más bien, lo que toma prestado a sus personajes —¿dónde habría de tomarlo si no?— y que es, si se quiere, la tesis sin la antítesis, el momento de la soberanía en tanto que se plantea para sí, cortado de éste, negativo, donde la fuerza de las cosas desenmascara la impostura y revela que el soberano no es nada más que un mecanismo deschavado. En este sentido, es claro que invita él mismo a los testigos a que reconozcan al actor en la espera hilarante de un desmentido. O, más bien, el momento de la contradicción que se encarna en el espasmo de la risa es el del reconocimiento: he ahí un hombre honorable —¡pero no: si es Rigadin!; lo serio se pone y se descompone y renace para descomponerse de nuevo: es el ser que se disuelve en apariencia. La agresividad de la risa, aquí, proviene de la indignación: has querido burlarte de nosotros, has certe pasar por un hombre, pero no somos tan tontos: sabemos que eres un payaso.

Extraño sacrificio enfurecido es éste de hacer reír a costa propia. ¿Por qué se lo hace? No tengo ninguna idea. Creo haber establecido que no se puede ser cómico si no se ha sido constituido risible. Pero todos los niños risibles no van a ser cómicos: hacen falta mediaciones. Tal vez se encontrarían mediaciones universales si se pudiera comparar las vidas. Pero esto no me concierne: lo que aquí me importa es la elección del pequeño Gustave: quiere la gloria para deslumbrar y castigar a su padre: asunto entendido. Pero pretende obtenerla haciendo que se rían de él. Esto equivale a anhelar la gloria infamante de los bufones. ¿No es esto apartarse de su intención primitiva? ¿Puede querer a la vez ser el orgullo y la vergüenza de su familia o, más exactamente, ilustrar el nombre de su

padre deshonrándolo? Y, más profundamente, ¿por qué se obstina? ¿A pesar de la infamia o a causa de ella? Las dos preguntas son una sola, como habremos de ver. Les daremos diversas respuestas que están orgánicamente ligadas entre ellas, yendo de las más superficiales —que tienen su origen en las mismas circunstancias de la opción— a los datos infraestructurales —que hunden sus raíces en la protohistoria de Gustave.

Ya he subrayado que parte vencido. Sólo eligió lo irreal después de haber sido desrealizado; por lo demás, no es la irrealización por sí misma lo que él busca: él quiere realizarse como el artesano que produce lo imaginario por oficio. ¿No equivale esto a conceder todo a su padre de antemano y proclamar la primacía ético-ontológica del ser sobre el no ser? Consideremos de más cerca su opción. Nadie duda que ésta no tenga la estructura de un desafío: pues esta conducta es lo propio de las actividades pasivas; arrojo el guante, me planto cerca de este objeto inerte y espero, inmóvil, impenetrable, denso bloque de materia inanimada: esta imagen común y parlante muestra suficientemente que se trata de un gesto, de una muestra; en el desafío siempre corresponde actuar al otro.¹⁰

En otra parte he descrito un cierto tipo de desafío al que podríamos llamar la impotencia provocadora, dado que se lo lanza cuando el enemigo ya es vencedor: cuando toda resistencia es imposible, el vencido reacciona mediante la demostración agresiva de la pasividad a la cual se lo ha reducido; retoma por su cuenta, orgullosamente, lo que el otro hizo de él. Encontramos esta actitud, en su pureza, en los colonizados en un momento dado de su lucha, es decir, cuando adquieren conciencia de la opresión sin tener aún los medios para expulsar al opresor: en este caso el desafío, ideal e ineficaz, manifiesta a la vez la imposibilidad de la rebelión y su necesidad. Hace medio siglo el africano, nieto de esclavos, colonizado, super-explotado, tratado de “negro” por los colonos racistas, retomaba las nociones y los vocablos de que éstos se servían para pensarlo y significarlo. “Los recogía del barro” —ha dicho un poeta negro— “para adornarse con ellos en el orgullo”. Negro, sí, y negro inmundo si quieres: al arrancarte tus palabras,

¹⁰ Ni qué decir que esta actitud puede llegar a ser el primer momento de una empresa práctica: el desafío del desafiante al campeón se terminará, si es aceptado, con un combate. Queda en pie que, si se lo toma en sí mismo, tiene todos los rasgos de la pasividad. La mayoría de las veces, por otra parte, lo que la gran prensa presenta como desafío es el resultado de arreglos cuidadosamente preparados.

tus conceptos, para aplicármelos soberanamente, al reivindicar esta naturaleza que tu desprecias, pero cuya originalidad no puedes dejar de reconocer, retomo la iniciativa, me atrevo a pensarme, me personalizo como tú y llego a ser para tí este escándalo permanente: el otro consciente de sí. Así nace la noción de "negritud". Sólo las circunstancias determinan a los representantes de un pueblo —por ejemplo, los poetas africanos— o a los individuos que sólo se representan a sí mismos a tomar esta actitud. "Me llamáis ladrón", dice Genet, cuando ya es demasiado tarde para rechazar esta denominación. "Sea esto así o no, yo seré el Ladrón". En cada caso, el significado tiende a convertirse en el significante, pero no puede hacerlo sino es asumiendo la significación impuesta. Esto es liberarse idealmente pero, en realidad, es introducir en sí los juicios de valor y la *Weltanschauung* del enemigo; en vez de ser el esclavo la verdad del amo, acepta, como un mal menor, que el amo sea su verdad, con la única condición de interiorizar esta verdad y poder echársela a la cara al opresor: sí, soy eso y lo seré. ¿Qué hay? Por cierto, la "negritud", retrabajada por los poetas pudo ayudar a los africanos, en un cierto momento de su historia, a negarse a ser los puros objetos del colonizador y a plantarse ante él como sujetos. No es menos cierto que la noción de negro, de la cual se deriva, tiene un contenido negativo, según se dice, extraído de la experiencia y que consiste en apreciaciones racistas sobre un pretendido carácter negro ("ellos" son indolentes, perezosos, infantiles, ladrones, mentirosos, sus cerebros no están desarrollados, etc.), productos y justificaciones de la superexplotación colonial. De tal modo, no es posible asumirse como "negro", aunque se lo haga en el orgullo y el desafío, sin dar su asentimiento —involuntario pero inevitable —a estos juicios hostiles, despreciativos, nacidos del odio, del miedo y, al mismo tiempo, no dar su consentimiento al sistema colonial. Al recogerlos del barro, no han adquirido más libertad que la de proclamarse sub-hombres. Del mismo modo Genet, al declararse el Ladrón y consagrarse al Mal, no hace más que reconocer la primacía absoluta de la tabla de valores en nombre de la cual se lo ha condenado. De aquí proviene, tanto en éste como en aquéllos, una lucha agotadora, una vigilancia de todos los instantes, una susceptibilidad siempre despierta: no pueden dormir nunca, no pueden olvidar nunca al enemigo —está en todos lados, hasta en sus mismos dormitorios— ni dejar un instante de querer escandalizarlo al retomar en el orgullo los insultos que él les envía, al extraer una soberbia dolorosa y frágil en la única recon-

quista de su libertad formal de ser o, más bien, de mostrarse sujetos, de resistir a la tentación permanente de la vergüenza, de luchar sin debilidad contra la rémora de la interioridad que no cesa de crecer, y cuyo origen está en el esfuerzo de ellos, valeroso y perverso, de tratar como positivo a lo negativo como tal. Vanos trabajos: lo que los poetas han añadido por cuenta propia a la "negritud" es un evidente enriquecimiento, una relación vivida con las tradiciones culturales de Africa; pero nada es preciso, toda esta contra-aculturación, al no haber sido hecha en la sublevación práctica, sigue siendo una bruma confusa que enmascara apenas la roca de los juicios racistas que ellos han interiorizado. Y en otra parte he mostrado la tentativa gigantesca de Genet por dar vuelta la tabla de valores y lo vano de su empresa, puesto que la ética del Mal supone la universalidad victoriosa de la ética del Bien. La consecuencia es que la pasividad provocadora, por el desequilibrio interno que produce, está destinada a una desaparición rápida en cuanto el oprimido sale de la pasividad —entendamos: en cuanto roba sus armas al opresor; cede el lugar a una conciencia práctica de la opresión; la "negritud" cae fuera del pensamiento africano a partir de las luchas revolucionarias del Tercer Mundo: el africano se piensa como sujeto en la medida misma en que la lucha armada hace de él un agente de su propia historia y en que el colonizador se convierte en su objeto. Hay en la actualidad muchas personas que juzgan que esta noción —eminentemente poética y, por definición, no práctica —era contra-revolucionaria. Es injusto: lo sería hoy, pues sus efectos sólo podrían ser desmovilizadores, pero hay que situarla en su tiempo como movimiento abstracto de la personalización; también se reprocha a quienes la elaboraron el haber sido cómplices objetivos de los colonizadores, lo cual es exacto, a condición de añadir que el proceso revolucionario sólo puede comenzar en la complicidad objetiva del oprimido con el opresor, y que esta ambigüedad misma permite la maduración lenta de las contradicciones. Del mismo modo, Genet aprueba su derrota cuando se personaliza como Ladrón; pero este momento inestable lo lleva a invertir la situación, personalizándose como el Poeta del Mal —es decir que el delincuente ineficaz se convierte en el desmoralizador eficaz de sus lectores, las gentes de bien.

El desafío del pequeño Gustave es una impotente provocación por reivindicar en el orgullo lo que él ha vivido en la vergüenza: ¿me has desrealizado? Muy bien: seré el Señor de lo Irreal; me tratas de farsante cuando demuestro mi ternura,

¿te ríes de ella? De todos modos, yo seré el cómico: aquél en quien la ternura y todos los buenos sentimientos están maqui-
nados de tal modo que no puede mostrarse sin provocar la risa.

Más prudente o menos soberbiamente temerario que Genet, el niño no se obstina en el vicio que se le reprocha, no intenta convertirlo en el puro principio de su personalización ni interiorizarlo para llegar a ser el sujeto de él y radicalizarlo en la mostración. ¿Ladrón? Seré el ladrón. Si Gustave hubiera adoptado esta fórmula, habría declarado al pater familias: "¿Me desrealizas? Muy bien, seré el loco". Veremos que esta forma de desafío-cómplice será, también ella, una actitud de Gustave, y que lo llevará a la crisis de enero del 44. Pero, por el momento, no piensa en ello o, tal vez, le da miedo. Reivindicarse como loco, es decir, como enteramente irreal, equivaldría a disolver su ser mismo en lo imaginario, sea que acepte y reclame el no-ser de la imagen, sea que se conceda únicamente un ser imaginado. En esos años 30, por el contrario, el chico se desliza del no-ser al ser, de la apariencia a la realidad, de la inconsistencia desordenada de imágenes locas a la condición de productor de imágenes. No importa: por esta elección, tanto y tal vez más que los poetas de la negritud y que el autor de Paravents, empieza por dar razón al enemigo. En su proyecto inicial, que es adquirir ser reclamando la investidura de la gloria, plantea la superioridad absoluta del ser sobre lo imaginario: como si nadie tuviera el derecho de soñar, a menos que la sociedad le haya dado mandato, encargándole que enriquezca lo imaginario colectivo. Y, sin duda, trata de hacerse instituir en esa irrealidad que su padre denuncia y condena también, pero, a la vez, renuncia a hacer de ella el valor supremo contra su opresor: la complicidad reside en que el niño reconoce con el pater familias el ser-real como valor absoluto. Por lo pronto, hay que asegurarse de su ser; luego se imaginará, si se quiere. Es en este nivel que aparece por primera vez una contradicción mayor e insuperable que volveremos a encontrar en todas las épocas de su vida: por ella se explicará la actitud compleja de Gustave hacia el "realismo", lo mismo que su incertidumbre, oculta bajo las compadradas o los movimientos de pluma, pero constante y profunda, en contacto con lo que yo llamaría el valor metafísico del Arte. Si nos limitamos a la forma todavía torpe en que ésta se manifiesta en el niño, podríamos expresarla en estos términos: el proyecto de asombrar a su padre con su gloria y volar al cielo, desplazarse por arriba, dejando al viejo médico y a su hijo

mayor obstinados en trepar sobre una ratonera: no puede alimentarla sin plantear a la vez que lo imaginario, fruto del gran deseo y de las insatisfacciones por principio superior a la realidad y, para decirlo rápidamente, que el Arte, que se ocupa exclusivamente de lo que es demasiado hermoso para existir, es superior de lejos a la Ciencia, que se limita a registrar las vulgaridades del ser. Pero, al mismo tiempo, este hijo del cientificismo no puede evitar el considerar el oficio de productor de imágenes como un peor es nada: el arte del comediante es lo que ha elegido cuando toda otra opción le estaba prohibida a partir del día en que creyó verse denunciado como el idiota de la familia, y que le habían vedado para siempre el acceso a las ciencias de la naturaleza y a la gloria de su padre, hombre de acción e investigador: Djalioh es poeta porque no sabe leer, porque su cerebro no está hecho para captar los "nexos lógicos". El se promete reinar sobre las sombras, pero esto es así porque empezaron por desterrarlo de la realidad: lo real es primero, en todos los sentidos de la palabra; pertenece a los otros, a los verdaderos hombres que lo descifran y lo gobiernan; nunca la gloria de un ilusionista valdrá la de Achille-Cléophas, incansable benefactor de la humanidad. Esta contradicción no cesará de atormentarlo. A causa de ella que reivindica la mirada quirúrgica de su padre y el espíritu de análisis, al mismo tiempo que se declara anti prosa, anti-verdad, afirmando que nada vale un hermoso verso. Por esta razón misma, intentará presentar la "psicología" que, según él pretende, es atributo del novelista, como una ciencia exacta, y la imaginación como una técnica rigurosa y un modo de aprehensión de lo real. Pero, inmediatamente después, o simultáneamente, convierte a ésta, por el contrario, en el único medio de escapar a la fealdad del mundo verdadero. A partir de aquí oscila sin cesar entre dos extremos: a veces la Belleza le parece un abismo insondable y que asusta y a veces pone en duda no sólo su talento sino el valor mismo de la literatura: él es un anacoreta, un santo, el ministro de un culto desconocido por la multitud; es un numismático, un filatelista, escribir es su hobby, en una palabra: "soy un burgués que vive en el campo y se ocupa de literatura". Volveremos sobre todo esto. Lo que importa, en este capítulo, es que, cómplice del enemigo, afirma, en lo que le interesa, la primacía de la antítesis sobre la tesis, como hacen los que se ríen: la imaginación no es el dominio de su soberanía: es la consecuencia de su pasividad; cuando extrae vanidad de las imágenes que lo rondan ¿es algo más que una cabeza hueca que se toma en

serio, que un sub-hombre que se considera un hombre? Por lo tanto es eminentemente risible: no sólo cuando su padre se ríe de él, sino incluso y hasta en la posición de repliegue que ha debido elegir. Es lo que podemos ver entre las líneas de ciertos pasajes de *Mémoires d'un fou*; en un primer tiempo es el orgullo herido que habla: ¿reírse ellos de mí? ¡Imbéciles!

Yo, con mis sueños grandiosos... yo, que me ahogo en las fronteras de la creación, etc. Y luego el orgullo se quiebra: incluso si conocieran mis sueños, seguirían burlándose de mí, me tomarían por un "exhibidor de animales", por un "fabricante de libros". Estos realistas cortos son impermeables a sus éxtasis grandiosos y tienen razón: es lo que él se dice cuando el desaliento sucede a la efusión lírica. Tiene razón porque la opción de ellos, práctica, científica y tecnológica, les da un poder injusto pero total sobre él, y puesto que él no tiene ningún medio de fascinarlos con sus sueños, descalificados de antemano por esta elección. Jamás los convencerá. Jamás convencerá a su padre: la única relación que puede tener con ellos es la risa colectiva de desolidarización que provocará mostrándose en su onirismo apasionado; esto significa para él que lo mejor de sí mismo, su movimiento de irrealización permanente, está afectado por principio de risibilidad. Y que la gloria, si la alcanza, será también ella risible.

Más adelante le hará falta, como Genet, agotarse en una empresa gigantesca y subversiva para invertir la tabla de valores. De todos modos, aunque en los dos casos la subversión sea total y alcance a todas las categorías (Bien-Mal; Ser-No-Ser; Posible-Imposible; Vida-Muerte, etc.) el acento no se pone en las mismas normas. La operación del ladrón apunta a constituir una *Ética del Mal* para descalificar a la del Bien; la del adolescente imaginario tiene como fin establecer una *ontología normativa*, en la cual el No-Ser tendrá la primacía sobre el Ser, la Apariencia sobre la Realidad, lo Imposible sobre lo Posible. Intentará poner a la Creación patas arriba para probar que un niño desrealizado que se irrealiza, superior a los realistas más eficaces es, como lo dirá más tarde, un "aristócrata del buen Dios". Veremos que triunfará en esto, no racional y lógicamente y tampoco por las "paradojas con que se embriaga", sino por este salto hacia la locura que le hará caer a los pies de su hermano una noche de enero del 44 y por el hijo de "esa noche de Idumea", por *Madame Bovary*. Triunfo precario: tendrá un terrible despertar cuando la realidad, presentada en forma de casco puntiagudo, pene-

trará hasta su dormitorio y vendrá a colocarse sobre su cama, rompiendo de un solo golpe sus sueños y los de la Francia imperial. Por el momento está esquinado entre las tijeras de una contradicción insuperable, u oscila sin cesar entre la tesis y la antítesis. De su risibilidad misma, en la "época del billar" y los primeros años de colegio, no sabe qué pensar: ya ve en ella el signo de su elección, ya la marca de su infamia. Grandeza de lo risible: el primer arquetipo de lo imaginario social de que tuvo conocimiento, ese Don Quijote cuyas aventuras le fueron leídas en voz alta, incesantemente burlado, domina a los reidores con toda su estatura. A decir verdad, el personaje, tal como lo creó Cervantes, es bastante más complejo. Pero los lectores, en los siglos clásicos, los simplificaron al extremo, riéndose de él sin reservas: así es que lo transmitieron, grotesco y despreciado, a las primeras generaciones románticas, en el momento en que éstas se dedicaban a poner de moda a la Edad Media, con sus burgos y sus caballeros errantes. El trabajo colectivo que estos jóvenes efectuaron sobre este héroe cómico consistió, pues, en recogerlo tal como estaba, ya golpeado, ya burlado, y, reconociéndolo risible, descalificar a los que reían: el ogro final de esta transformación sistemática lo encontramos en una pieza "fin de siglo" de Richepin, cincuenta años más tarde: el Caballero de la Triste Figura libra a los Galeotes de sus cadenas y éstos, que representan la bajeza de la plebe, no encuentran nada mejor que hacer befa de su estupidez; le escupen la cara, lo cubren de retruécanos y, si no recuerdo mal, lo lapidan.

El héroe nunca había sido más grande que en ese instante en que, sin odio y sin resquemor, se prepara a morir en medio de las risas que ha provocado. El siglo XVII presentó al personaje en ridículo porque éste se tomaba por un pundonoroso caballero de la Edad Media en una época en que la caballería ya no tenía sentido y en que las proezas de los solitarios eran imposibles; del romanticismo al simbolismo la grandeza del señor de La Mancha le viene, por el contrario, de que, viviendo en la época en que la caballería es imposible, se convierte, para máximo perjuicio de su cuerpo y su corazón insatisfecho, en el imposible caballero, vale decir, en el caballero de lo imposible. Por su locura razonadora y sostenida se impone sobre los paladines más famosos que, cualquiera haya sido su coraje, sólo emprendían lo que tenían más o menos posibilidades de lograr, pues el Quijote se aplica cuando tiene todas las posibilidades de fracasar, a fin de que subsista, más allá de lo real, la pura imagen del caballero,

hermosa prueba de que el hombre sólo se reivindica aceptando de entrada su insuperable imposibilidad.

Como se ve, estos autores bienintencionados han plantado al pobre hidalgo en la actitud típica de la impotencia provocadora, puesto que empiezan por reconocer que este buscador de absoluto, desubicado en esta tierra, atribulado, insólito, es para los realistas un objeto permanente de hilaridad. Se concibe sin dificultad que el niño imaginario y risible, que llegará a ser más tarde, al promediar el siglo, el precursor que habrán de invocar a la vez naturalistas y simbolistas, haya visto en este héroe lamentable y sublime su modelo y su consuelo. Don Quijote es, también él, un imaginador a sus ojos: encuentra molinos y cree ver gigantes: ataca, se lanza desde muy arriba y se rompe la crisma como un vulgar monigote. Pero, ¿no está inspirado este gentilhomme maravilloso, que vive día y noche en un mundo en donde encuentra a cada paso gigantes y princesas cautivas? Lo que conmueve a Gustave por encima de todo es que este Galahad, este Rolando, este Lancelote no está realmente dotado: el don sería aquí la fuerza física y la habilidad en el manejo de las armas, indispensable en quien pretende combatir solo contra veinte. Ahora bien, un soplo basta para poner patas arriba a este viejo y torpe esqueleto, que pasa la mitad de su tiempo con los pies en el aire, como cualquier vulgar presidente de cortejo fúnebre. Inoportuno, anacrónico, llamado por una voz misteriosa y tal vez diabólica, percibe lo que no es y nunca hace o que pretende hacer. Gustave se reconoce en él: ¿Acaso no está destinado a la gloria y, si ha de creer a su familia, no está privado de todas las dotes que le permitirían alcanzarla? Por lo tanto es menester que sea cómico el niño sin cualidades, puesto que él será, como su maestro, un trabajador de lo imposible. Será cómico porque fracasará, por falta de disposiciones particulares, en todos sus efectos. Y porque se empeñará en reiniciarlos. En esto radicará su genio: interpretará al sub-hombre que se toma por hombre, al cobarde que se toma por recio, al alfeñique que se toma por un matasiete, extrayendo su talento de la torpeza y poniendo su grandeza en significar que, más allá del ridículo que se vincula justamente a los caletres en las nubes, es hermoso considerarse, contra todo desmentido, eso que sabemos que no podemos ser.

Significar: sea. Pero, ¿a quién? No a los reidores feroces, que se burlan de él en nombre del realismo o, lo que equivale a lo mismo, del espíritu de seriedad, del sentido común. Y tam-

poco a los nobles o al monarca: éstos se han vuelto sospechosos y además no sienten estima por los cómicos. Queda Dios. Es el mejor testigo, es el padre amante: verá todo, las risas, el sufrimiento del burlado, su sacrificio sublime e ignominioso; es él quien reconocerá la grandeza de Gustave, es él quien la recompensará con una gloria eterna. A condición de que exista. Reconocemos aquí el torniquete que han formado las dos ideologías, una pegada a la otra. Cuando siente en sí mismo lo que llamó "la aurora de la Fe", no está lejos de creer que su sacrificio lo ennoblece: ofrecerse a la risa de los otros es el equivalente, en definitiva, del Don feudal. En tal caso él se siente caucionado por lo absoluto. Pero la aurora nunca dura mucho tiempo, la noche se cierra sobre ella y la aplasta; el Gran Testigo nunca existió. Todo vacila, Gustave vuelve a encontrar su mundo, es decir, el mundo de su padre —en el cual lo peor es siempre seguro. En este mundo se es castigado en proporción a la nobleza de las ambiciones que uno tiene; el deseo de gloria, el más noble de todos, no debe ser nada más que una trampa y conducir al más ejemplar de los castigos. Un niño, daría su vida por ser, aunque sólo fuera un día, un Talma, un Frédéric Lemaître. ¿Qué le ocurrirá? ¿Seguirá siendo un ser oscuro, o cometerá errores y morirá desesperado? Santo Dios, no sería lo peor. Lo peor es lo que ocurre a veces en los sketches de MacSennett y, en forma algo diferente, en ciertas películas de Chaplin: el trágico se toma en serio, sube al escenario, declama y, lejos de meter la pata, obtiene un franco éxito de risa. El director del espectáculo lo contrata enseguida para que vuelva a hacer y decir con la gravedad mas absoluta lo gestos y los discursos que han desencadenado la hilaridad. La gloria llegará, pero será una pesadilla: es la gloria obtenida que será el castigo exquisito del deseo de gloria, puesto que corona al desdichado actor no por lo que pretende hacer en su soberanía de hombre, sino por lo que ha hecho en realidad, y que es exactamente lo contrario: los laureles van al peor trágico de la tierra, al que se toma por Augusto o por el viejo Horacio cuando todas sus actitudes, a la vez preciosistas y vulgares, lo denuncian como un lacayo de comedia que se equivocó de empleo; hace reír porque los espectadores lo conocen en su naturaleza y lo prevén, mientras él se ignora porque se hace, bajo la mirada de ellos, objeto grotesco por su empresa misma de imponerse como sujeto. Si la risa estigmatiza el enorme chasco del sub-hombre que se toma en serio, ¿no representa así el prototipo de lo risible, el que se hace cómico a su pesar, tomándose a lo trágico? El cas-

tigo del más noble de los anhelos es que sea satisfecho y que su objeto se revele innoble: golpe teatral, inversión rigurosa, pasaje de lo positivo a lo negativo sin advertencia previa, estas farsas-trampas son comunes en el peor de los mundos posibles. Y esta vez Dios está de paseo: nadie testimoniará que el trágico ridículo tiene razón contra el pueblo; se ríen de él, esa es su única verdad y no se encontrará ninguna grandeza en este actor execrable que se obstina en su error. Después de la ignominia, por otra parte, viene el envilecimiento consentido: contratado por el director, el cómico a pesar suyo se vuelve cómico con conocimiento de causa: para acrecentar su renombre, o simplemente para ganar su pan, tiene la bajeza de desautorizarse totalmente y, mediante un abyecto sacrificio, de reproducir desde el escenario sus grandes actitudes para divertir al público a sus expensas. Gustave siente esto: él habría podido, tal vez ha anhelado, compensar su desrealización primera deslizándose dentro de roles de monarca y de guerrero. Más tarde, en la soledad, ¿no le gusta imaginar que es Nerón o Tamerlán? Pero la ironía denigrante de Achille-Cléophas se ha inmiscuido hasta en el sueño compensador: descalifica de antemano todas las tentativas del niño para escapar a su padre; todas éstas serán risibles y tanto más cuanto más elevado sea el blanco. Un solo recurso: tomar la delantera; en vez de resignarse después, por bajeza, a ser el objeto risible, adelantarse a los otros y provocar deliberadamente su risa antes de que hayan tomado conciencia de la situación. No se trata aquí solamente de teatro y de gloria; Gustave es uno de esos Gribouilles que hacen reír de sí deliberada y constantemente para estar seguros, por lo menos, de que no se están riendo de ellos por algún ridículo que ellos ignoran. Adolescente, joven, adulto, se empecina en lograr que ríen de él —y de los otros, pero éste es otro asunto, del que pronto habremos de hablar— sus camaradas, sus padres, sus colegas.

Le gusta recordar que ha hecho “retorcerse de risa” a Ernest o a Caroline; inventa al Muchacho —volveremos sobre esto— baila la danza del idiota ante los Goncourt, se describe como doble: rata de biblioteca en la soledad, viajante de comercio cuando hay público —pues, en cuanto entra en una reunión, sea cual fuere su carácter, los participantes son para él, ante todo, espectadores; esto equivale a decir que les teme y que, por miedo de que se ríen a sus espaldas, adopta inmediatamente su coraza de cómico, ya está en representación interpretando en seguida al sub-hombre que se toma en serio para mostrar a todos que él no se toma en serio y, a la vez, aban-

donándose a la risa tal como es, en su sufrimiento y gravedad profundos y, por desafío-cómplice, caricaturizándose hasta lo innoble para llegar a ser, en la ignominia por lo menos, soberano.

Es lo que intenta expresar con esta fórmula, de la que ya hemos hablado y que con frecuencia se ha entendido mal: "Lo innoble es lo sublime de abajo". Por cierto, en razón de su misma estructura, recuerda las antítesis y la retórica del romanticismo, pero ofrece un sentido específicamente flaubertiano. Hugo llega a infundir un alma grande en un cuerpo grotesco; presenta la fuerza del amor paterno en un bufón profesional. Pero no es subversivo este reportero predilecto de Dios o, por lo menos, no lo es de esta manera: lo innoble para él no es nada más que innoble, y los grandes sentimientos, inclusive si se despiertan en el corazón de un monigote, siguen siendo grandes; lejos de ser ridiculizados por el que los siente, son ellos, por el contrario, que lo transfiguran. En Gustave ocurre todo lo contrario. Se lo entenderá sin dificultades si se intenta construir la máxima simétrica y complementaria, que parece sobrentendida: "Lo sublime es lo innoble de arriba". Pues esta frase, que es literalmente un sin sentido, nos prueba en todo caso que la simetría alusivamente evocada no existe. Por cierto, hay un "arriba", puesto que se nos habla del "abajo": hemos visto, por otra parte, que el espacio mental de Flaubert está estructurado de acuerdo a la vertical absoluta. Pero, ¿qué se encuentra arriba, fuera de la desilusión más amarga? Arriba lo sublime, objeto del deseo más legítimo, revela ser un espejismo diabólico: el que quiere hacer de ángel, hace de bestia, el que quiso elevarse hasta "la región noble", por no encontrar un punto de apoyo, se dobla y se desmorona: se romperá la crisma en medio de la risa general. Sufrida, esta caída es tan sólo ridícula; será innoble y sublime si la víctima sabe transformarla en una zambullida espectacular en el barro. Innoble: es la radicalización de la bajeza, de la cobardía, del sadismo, del cinismo cobarde y cruel; es la elección deliberada de ser sub-hombre por odio a la condición humana; es la decisión de afectarse de grandes sentimientos para ridiculizarlos uno a uno, ya sea mostrando que son imposibles y grotescos por su seriedad imperturbable, ya sea denunciando la tontería y el egoísmo que cubren a su proclamado idealismo. Para Gustave lo innoble es una muestra, una jactancia del vicio que el público ratifica con su risa: el actor innoble hace reír al interpretar el amor, la generosidad, el sufrimiento, puesto que los ridiculiza en su persona; es después de ellos, es después de

él que puede tenerlos. A Fleubert le encanta mostrarse innoble, decir cosas innobles, contar, riéndose, historias de grueso calibre, que subleven el corazón, lleva al Muchacho hacia lo innoble, se complace en la frecuentación de mujeres innobles que, con sus declaraciones y sus maneras, desenmascaran la ignomina de su sexo y, consecuentemente, del amor. La actriz Lagier, cuya compañía él aprecia, no es innoble en sí misma, sino que el la obliga a interpretar el papel de una voluminosa obscenidad; de esto ella es, por otra parte, muy consciente.

Es en este nivel —el más bajo— que se reencuentra lo sublime. El verdadero, el único, puesto que el cielo está vacío. Y ¿qué es eso para Gustave sino este furor auto-destructivo, este encarnizamiento contra sí mismo que termina el job comenzado por el pater familias sin la menor esperanza de recompensa? Hace reír de sí por asco hacia sí mismo y hacia la humanidad, destruye en su persona y públicamente todos los valores humanos para mostrar a la vez que es indigno de ellos y que ellos son indignos de su inmenso y grotesco deseo, sin otro objetivo que provocar el horror y una risa despectiva que lo condena: si el mundo no es más que esto, yo demuestro el caso que le hago convirtiéndome en inmundicia. Misántropo, reclamo la soledad de la ermita o la infamia de la gloria: mostraré mi odio a los hombres arrojándome a sus pies para que se desolidaricen de mí por la risa y marquen con sus escupidas que se sienten superiores a mí. Sublime, escojo proclamar públicamente el triunfo justificado de los realistas sobre mis sueños; este triunfo que odio lo asumo para llevar al límite, mi desesperación, negándome a tomarlo en serio y testimoniando para nadie —este será mi último ridículo— que toda nobleza en este bajo mundo es tan sólo el sueño grotesco de un visionario, pero que un mundo sin nobleza es en sí mismo ignominia.

Lo sublime de abajo, en definitiva, es la negatividad absoluta: Gustave no pretende sugerir lo que podría ser lo positivo por medio de sus negociaciones. Por el contrario, comienza por reconocer la vanidad de sus sueños: lo imaginario, que ya no está garantizado por nada, se desmorona en la nada; sin Dios, Don Quijote no es nada más que un viejo achacoso y fabulador: su risibilidad no es la medida de su grandeza, sino la verdad de su ser; Gustave es tan sólo el idiota de la familia, y si sueña con lo imposible es porque la naturaleza ingrata y la maldición paterna lo privaron de toda posibilidad real. Si se niega, si invita a los otros a que lo nieguen, si se revuelca en la mierda ante los hombres serios, suscitando por medio de

un desafío-cómplice un veredicto infamante, es porque pone su orgullo inmenso y miserable en esta pura soberanía pasiva: la libre asunción del rechazo que los otros le opusieron desde su nacimiento. La negación viene de ellos pero, al retomarla por su cuenta, —él mismo, sabemos, no tiene los medios ni de afirmar ni de negar— la radicaliza y se convierte en el mártir de ella: es así que la noble imposibilidad de ser caballero errante se convierte en esta nueva óptica en la innoble imposibilidad de ser Gustave. No hay nada más que el mundo real, pero el martirio del joven Flaubert acusa a la realidad entera, dado que revela, en él, que sus productos son lobos, que el hombre no es viable puesto que desaparece bajo las risas denunciando lo real en su totalidad, reino de Satanás, como una imposibilidad que se ignora. Nada más: su única libertad, el único signo de que él es otra cosa y más que esta carne palpitante y ridícula, es la negación horrorizada de sí mismo y de todo.

Ya desempeñe el papel de Don Quijote o del payaso infame y escurridizo, nos volvemos a encontrar, siempre, en las antípodas del primer proyecto compensatorio: el caballero de lo Imposible y el imposible Gustave constituyen, el uno y el otro, el objeto de la burla universal. Este se pierde sin compensación, aquél es elegido por el Dios oculto, pero uno y otro son la desesperación de sus familias. Hace poco Achille-Cléophas, maravillado por la gloria de su hijo desconocido, lloraba de dicha y, más secretamente, de remordimiento. Actualmente el remordimiento ya no está en sazón: el médico-jefe puede felicitarse por haber juzgado bien a su hijo menor; si llora, es de rabia y vergüenza. Observemos, de todos modos, que estos dos proyectos contradictorios tienen en común algunos rasgos fundamentales. En uno y otro Gustave es glorioso: gran hombre o mamarracho, la tierra entera repite su nombre. En uno y otro, el orgullo permanece. Y también la intención fiera de castigar al padre que lo maldijo. A partir de aquí, no se sorprenderá nadie de que el muchacho oscile entre estos dos extremos: hay que buscar la razón en las estructuras particulares del resentimiento. Este, vindicta rumiada por una pasividad constituida, busca castigar, por supuesto, pero nunca mediante un acto ni indirectamente: le ocurre a la víctima, sin que ésta sepa por qué ni cómo, la pobre —que, en una situación que no ha preparado ni previsto, salvo con “el vuelo a vela”, resulta ser, por su sola existencia, el verdugo de sus verdugos. A partir de aquí, el proyecto rencoroso ofrece dos caracteres opuestos y complementarios. 1º Condenado, el

hombre del resentimiento cuenta con el curso de las cosas para revelar a los magistrados que cometieron un monumental error judicial: el pretendido culpable era un ángel; no sólo su inocencia es manifiesta, sino que queda establecido que, de todos modos, escapaba a la jurisdicción de ellos. La obediencia, aquí, consiste para este ángel desdichado en aceptar la sentencia, en hacer callar en él el grito de la inocencia y, sin considerarse culpable por ello, en purgar su pena piadosamente; es sobre la indignación de los otros que él cuenta para que lo venguen de los malos jueces: lo descubren en la cárcel, se arrojan a sus pies, le besan las manos y la gente del tribunal huye sin que él haya pensado siquiera en acusarlos. Es así que el pequeño Gustave, despreciado, ridiculizado por el pater familias, da la mano a todo, se inclina y se pone a trabajar en el dominio ingrato al cual lo relegaron: será el primer sorprendido cuando la gloria ennoblecedora venga a coronarlo ante el confundido médico-jefe. 2º Pero, en el resentimiento, como en la colonia penitenciaria de Kafka, la sentencia está interiorizada, cosida a la piel del condenado, que se inclina a dar razón a los jueces sin dejar por ello de guardarles rencor. La obediencia, manipulada de otro modo, se vuelve implacable y negra, se vuelve desafío-cómplice, la víctima asume la sentencia y, por un inflexible respeto de la magistratura, se cuida de radicalizarla: castigado por un crimen que no está seguro de haber cometido, pone su celo en hacerse criminal y termina por asesinar a sus jueces para darles plenamente razón. Gustave sueña ingenuamente la gloria blanca en lo inmediato, en la medida en que cree vivir en un mundo feudal y en que no se plantea problemas sobre el valor de lo imaginario y sobre su función de entretenedor público. Apenas pone en cuestión, por influencia de la ironía paterna, el sentido y la importancia de la irrealización —que él considera su destino— se lanza a radicalizar la sentencia, aparentemente para conformarse a la voluntad de su padre, en realidad para arrancar su risa a ese primer reidor y volverla contra éste convirtiéndola en universal: búrlate de mí todo lo que quieras, yo haré que toda la tierra se ría de mí; si no estás contento, ¿qué puedo hacer? Soy tan sólo lo que me hiciste: el bufón de la humanidad. En una palabra, en este segundo proyecto Gustave llega a ser el malvado que cree ser: en una locura de rabia, quiere hacer el Mal y que le hagan el Mal mayor, para que los insultos y las risas alcancen a su padre a través de él: por mucha que sea su vergüenza, nunca pagará demasiado caro el placer agrio y delicioso de convertir a este honorable sabio en el famoso

progenitor de una ilustre inmundicia. "Sí, —gritará entonces en un paroxismo de orgullo— gozo del desprecio universal, soy el último de los hombres, a mi paso gritan abominaciones y yo me enorgullezco. Pero tú, padre indigno que me precipitaste en la abyección, tú vales menos que yo, puesto que no tuviste el valor de enfrentar el deshonor".

La variable independiente, en definitiva, es la idea que se hace del público y, en consecuencia, de sí mismo: a veces piensa que éste, lleno de gratitud, respeta en él al hombre de profesión, al psicólogo que sabe tirar de los hilos y conoce las leyes de la risa; a veces le parece que se va a entregar sin defensa en manos de malos bromistas que irán al teatro para verlo envilecerse. Pero, de todos modos, no se equivocarán al pensar que el propósito original fue en un principio optimista: el niño creyó encontrar una salida en la gloria, el proyecto negro de envilecerse sólo pudo llegar después, cuando, al reflexionar, vio que lo imaginario se desvalorizaba bajo sus ojos. El torniquete que lo arrastra sin cesar de lo blanco a lo negro y de lo negro a lo blanco, de la gloria divina a la gloria infame e inversamente, se constituyó entre su noveno año y los primeros años del colegio: sueña con la dicha y la fortuna, con revanchas deleitosas, con ejercer sobre las multitudes un misterioso dominio, y después el sueño se convierte en pesadilla; cuando toca el fondo del asco, cuando queda persuadido de que el sub-hombre por excelencia risible es el que toma en serio las imágenes, tiene que volver a subir o reventar, vuelve a la gloria y la desea por sí misma, sin precisar, por prudencia, a qué proeza la deberá. Poco a poco vuelve a tomar confianza, espera y es en el centro del optimismo que sus habituales venenos habrán de renacer: lo peor es seguro, los hombres son infames, los realistas tienen razón. La rueda gira. Ya no se detendrá.

Hasta aquí el niño juega a la desdicha. Pero, como decía Jung, los pájaros lo muerden de veras: cuando llega a elegir la gloria infame es porque no puede hacer otra cosa. Si se da largas, si hiperboliza, es porque la realidad humana, en él como en cualquiera, sólo puede comprender una situación superándola. Sin embargo, no habría que contentarse con este análisis: hemos dejado, por cierto, las motivaciones de superficie; pero, por el momento, no hacemos nada más que nadar entre dos aguas; al apelar a la pasividad constituida para explicar el torniquete de la gloria, es claro que nos hemos dirigido a lo fun-

damental. Pero lo hemos pedido tan sólo que nos haga oír mejor el sentido y el uso de ciertos afectos y nociones ya muy elaboradas (gloria, actor, cómico y trágico, etc.) que le corresponden. Aún no hemos encarado, en este capítulo, ese fundamental en sí, es decir, no como un carácter abstracto sino como lo vivido mismo en su sabor primero y en su exigencia profunda. Sin embargo, conocemos esta exigencia: es la carne; hemos visto al pequeño Gustave acariciarse ante el espejo con las manos de otro para intentar llegar a ser esa pesada suavidad tenebrosa y satinada que sólo existe para brindar voluptuosidad al guerrero y que sólo se alcanza a través del placer que éste siente al manipularla. ¿Qué quiere, en este caso, si no es reproducir, modificándola, lo que podemos llamar —alejando un poco de su significado corriente una palabra de analista la escena primitiva: se ha descubierto, en los alrededores de su primer destete, objeto manipulado por unas bellas manos insensibles, cuya perfecta eficacia lo reducen a su impotente desnudez. Es en esta forma que ha vivido su apego sexual a la madre y que, a la vez, quedó estructurado su deseo sexual: desear al otro, para él, es extasiarse ante una belleza severa para que manos expertas, al manipularlo, lo restituyan en su desnudez de niño de pecho. Sin embargo, si quiere recobrar este estado primero, no es por cierto porque subsista en su cuerpo algo así como la oscura memoria de una plenitud: por el contrario, fue constituido a la vez como pasivo y como frustrado. Y si, en la turbación física, aspira a resucitarlo, es a fin de recibir del otro lo que los cuidados maternos le negaron. ¿Es amor? En principio, sí. Pero si es cierto que el amor le faltó, hay que comprender también que la falta de amor lo constituyó de tal manera que es incapaz de reclamar de los otros aquello de lo que lo privaron. Lo que él desea, en realidad, es el recomienzo de la escena primitiva, con el añadido de que su madre debe sentir un placer sexual al transformarlo en objeto manejable y dúctil. Lógicamente, debería quejarse de que una cierta sequedad en los manipuleos no le haya permitido constituirse en sujeto; pero, precisamente porque la noción misma de sujeto soberano permanece en él atrofiada, del mismo modo que el poder afirmativo, le resulta absolutamente imposible reivindicar una soberanía cuyo sentido mismo se le escapa; sin embargo, ella está en juego. Pero su necesidad de amor, refractada a través de su constitución pasiva, se cambia, por el contrario, en deseo de ser radicalmente objeto: el otro debe gozar de él, tratarlo como instrumento sexual y encontrar su placer en el sometimiento carnal en que él se

hunde; así la escena primitiva es corregida, mejorada: la finalidad de las manos maternas era práctica, utilitaria; el sometimiento del niño era tan sólo un medio, la alimentación, los cuidados, la higiene eran los hechos. En la escena sexual, tal como él la sueña, lo que ese produce es lo contrario: los manipuleos que lo reducen a una voluptuosa pasividad y que disponen su cuerpo a gusto del otro, es él quien los quiere inútiles. Inútiles para él, por supuesto; el manipulador sólo tiene un fin: su propio placer. Insensible a los propósitos de Gustave —y este, por otra parte, no elabora ninguno, sino con la intención precisa de que no sea saciado— el otro hará renacer las actitudes impuestas por la madre —quédate tranquilo, así, la cosa no va a durar tanto— pero su fin será más radicalmente extraño al gran cuerpo acariciado, puesto que hará de éste un medio de goce; el sentido del deseo pasivo de Gustave es que su madre, conservando su adorable severidad —el niño sentía su cuerpo como un medio elegido por ella para realizar inflexiblemente tareas que él no reconocía como suyas— debía hacer de él el medio de sus placeres y dignarse a gozar de él. Se comprenderá: las caricias que él sueña son hostiles: la indiferencia materna que, como tal, es insoportable —se convierte en violencia sexual; el acompañante goza siendo indiferente, esto forma parte de su función: se complace en desatender los pensamientos, los sentimientos, los deseos de un hombre que está a punto de transformarse en cosa; o, más exactamente, finge desatenderlos pues, en realidad, su placer reside en parte en su rechazo despectivo a tener en cuenta esto cuando sus manos sabias los masajean, los transforman, sean los que fueren, en soñolencias equívocas, en aquiescencias carnales. La voluptuosidad¹¹ llegará, en Gustave, cuando se sienta enteramente poseído contra su gusto, con su consentimiento pasmado, por la implacable actividad del otro. Ser sometido por un vencedor que no toma en cuenta la interioridad nada más que para reducirla sabiamente, mediante una turbación gradualmente impuesta, a la pura exterioridad carnal, aceptar, en la embriaguez de los sentidos, ser subhumanizado y reducido al estatuto de cosa inanimada, reconocer, pasmado, la superioridad de raza del manipulador, ¿qué es esto, pues, sino portarse como masoquista en una cama o, sobre un escenario, como cómico? Gustave, en ciertos niveles de lo vivido, intenta asumir el segundo destete, o maldición por la risa, para combatirlo: es el

¹¹ Sexual, pero no genital.

desafío-cómplice. Pero, en el nivel de lo fundamental, adhiere a éste porque consiente aquí con toda su carne; sueña ser actor y risible porque la risa es un castigo sexual: el niño puede muy bien jurarse que hará reír a los espectadores manejándolos con procedimientos probados; está advertido, por su mismo masoquismo, que este lenguaje nacido de la jactancia de los comediantes y de su miseria presenta las cosas al revés: el actor es mujer y se ofrece, el público es macho y decide soberanamente. Si consiente en aflojarse, su hilaridad desnuda totalmente a lo "risible": Gustave quedará enteramente desnudo, dado vuelta, manipulado por los reidores, reducido a su pura exterioridad, se hará públicamente violencia a su intimidad secreta; la risa demuestra que existe una negativa a tomarlo en cuenta, que se niega la pretendida soberanía del sujeto y que se complacen en reducirla a un espejismo. El niño sentirá las delicias de verse transformado en cosa; reducido a la impotencia, sentirá la agria voluptuosidad de provocar la alegría —él, subhombre— de los hombres que lo miran patalear en vano y que sus inútiles tentativas por ser tomado en serio lo confirman en su sentimiento triunfal de superioridad. En este sentido, se reconocerá en el "fondo de su vocación" un fantasma exhibicionista. Rousseau mostraba a las lavanderas el "objeto ridículo": no hay en ello nada sorprendente, puesto que las memorables sobas de la señorita Lamercier le habían, si se me permite decirlo, erotizado el trasero. Es el caso de Gustave; este muchacho alto y hermoso muestra el "objeto ridículo" a los espectadores. Pero aunque la parte baja del cuerpo tome, en las farsas, una importancia particular (pateaduras en el trasero, cánulas de enemas, etc.) el objeto ridículo es aquí su persona entera. Es a la vez su profundo deseo de adquirir un estatuto real y su esfuerzo por irrealizarse apropiándose del mundo imaginario, que él libra como pasto al público para que éste descalifique al uno y al otro con la risa: goza exhibiéndose, mujer ridícula, entregándose a estos testigos implacables y extasiándose con el contacto de sus manazas de matones. En el origen de esta muestra obscena está la tentación vertiginosa del consentimiento: pues bien, sí, lo confieso públicamente, soy subhombre, soy robot, soy cosa, no tendré descanso hasta que vuestra risa incontenible, interiorizada, me haya enseñado finalmente a desolidarizarme de mí mismo y, aun tambaleante, a llegar a ser vuestro objeto. Sin ninguna duda, cuando él se hace innober, para que el ridículo se acompañe de condena y para que sus compañeros se desolidaricen de su escandalosa carroña, dejándola, putrescente y desnuda, pero aún molesta,

intenta satisfacer su pulsión masoquista radicalizando su exhibicionismo. Habremos de ver más de una prueba de esto en los capítulos siguientes.

De todos modos, aunque la pulsión masoquista esté en el nivel de lo fundamental, no hay razón para darle un puesto privilegiado en relación a la tentativa de recuperación y de compensación que lleva a Gustave a reivindicar la gloria. En otras palabras, no representa en absoluto la verdad de Gustave, dado que el recurso a la gloria no es sólo un pretexto, el velo con que se podría envolver, y es justamente una verdad ligada dialécticamente a todas las otras. Sin ninguna duda representa una determinación protohistórica de su sexualidad y, como tal, es una dimensión latente o actual de todas sus conductas. Ello no significa en absoluto que las produzca. Lo fundamental no debe confundirse con las infraestructuras y sería un error aplicar a las personas los esquemas que se imponen para comprender la realidad social. Los condicionamientos exteriores son los mismos, pero la personalización los interioriza y los totaliza de acuerdo a un orden singular y por otra parte variable, de un momento a otro, de acuerdo con las circunstancias. El masoquismo de Gustave es cierto, pero su sadismo no lo es menos, ese sadismo que él exhibe con excesiva complacencia tal vez, pero que nace de un orgullo negativo y de los ensueños de su rencor exasperado. Volveremos sobre el punto. Señalemos sencillamente que él encarna de buen grado para él solo y en silencio todas las funciones históricas de conquistadores y destructores; se confiere la omnipotencia y se complace en usarla mal, ya sea para consumir un genocidio, ya sea para hacer perecer a un individuo en medio de los suplicios más horrendos. Y, por supuesto, se trata de un papel: está a punto de despoblar a Francia o de descuartizar a un senador, cuando suena la campana, se levanta, sigue a sus compañeros hasta el patio y vuelve a ser el gigante apacible que "nunca abusó de su fuerza para humillar a los pequeños". Como podría ser de otro modo, puesto que los modelos que se da son por completo actos, sujetos puros, agentes de la historia; y además, el sadismo es una actividad; yo diría incluso que es —entre otras cosas— el proyecto de llegar a la praxis absoluta por el pleno empleo del otro y su transformación en objeto. Por esta razón, la pasividad de Gustave sólo puede ser rondada por sueños crueles o, si se prefiere, sólo puede soñar que es otro e interpretar para su propia satisfacción el rol del hombre de acción. Y, cuando se impone por todos lados, gritando, gesticulando, cubriendo la

voz de los otros o cortándoles la palabra, a punto de importunarlos, es perfectamente consciente de no dominarlos realmente —ninguno de ellos se dejaría llevar por delante— sino de jugar a ser dominador, de fingir ser el primero. En una palabra, el orgullo Flaubert, nacido en Achille-Cléophas de sus éxitos prácticos, desemboca necesariamente, en el niño humillado, en un sadismo imaginario, se convierte en una imagen de orgullo y, a la vez, en un poderoso agente de irrealización. En este sentido la gloria positiva que Gustave reclama, es concebida como imaginaria: hace un instante encarnaba a Atila, a Nerón, ahora desempeña el papel de un actor adulto que se inclina sobriamente ante un público delirante que lo ovaciona. La gloria, la omnipotencia, la praxis: es el mismo sueño sádico del vencido que, reducido a la impotencia, se venga en la imaginación.

Desde este punto de vista, el masoquismo parece más conforme con su constitución verdadera: ¿qué es, para Gustave, realmente sino el consentimiento a su pasividad? Sádico, se irrealiza en su contrario; masoquista, se hace ser lo que es. A esto respondo que él no es nada y que, cuando radicaliza su pasividad constituida, es menester también que se irrealice, a la vez porque resucita la escena primitiva para modificarla, es decir para vivirla tal como si no se hubiera producido realmente, y también porque la idea masoquista en él —ser un en-sí-para-sí al revés, llegar a ser por otro un para-sí totalmente tragado por el en-sí, y que conserve bastante conciencia para gozar atrocemente de la metamorfosis, no puede manifestarse fuera de la imaginación. Este sujeto transido por su hiperobjetividad, como vemos, es imposible, ni más ni menos que Don Quijote. El proyectil es puesto en órbita, podéis ver cómo gira. El orgullo primero (no está primero, lo tomo como comienzo por comodidad, pero todo el movimiento es circular): Gustave interpreta el papel de Keane, de Frédéric Lemaître: "hay algunos que van a rechinar los dientes". Luego la catástrofe: la risa es infamante: el niño, rugiendo de furor, se precipita, por desafío-cómplice y por resentimiento, a desear la gloria ignominiosa para deshonorar a su familia. Cuando extrae su orgullo de su encarnizamiento en destruirse y de lo que he llamado su implacable obediencia, no es aún masoquista, se trata más bien de una forma secundaria de sadismo que procura castigar a otro a través de una autodestrucción sistemática. En este momento parece, como dice Odette Laure, que el niño no se quiere bastante a sí mismo y que, en cierto modo, se castiga sádicamente también él, pero

en tanto otro. Yo llamaría voluntarista a esta rabia autopunitiva, si Gustave fuera capaz de voluntad: digamos más bien que el voluntarismo forma parte del papel y que el niño interpreta de buena gana el personaje, su pasión colérica sirve aquí de analogon. Pese a todo, representada o no, —intenta creer en el personaje— esta violencia lo abruma; no ve la abyección que busca al precio de una convención extrema, ella no se impone y sigue siendo un fin abstracto que no tiene consistencia en sí mismo y se aniquilaría si él no se obstinara en sostenerlo en el ser. Pero, mientras se concentra en encontrar lo sublime en lo innoble, algo se despierta en él como una oscura consistencia, algo así como una invitación al consentimiento; el fin que mantenía a la fuerza se le escapa de repente, se concretiza y, proponiéndose por sí mismo, se convierte en vértigo sexual y tentación: apenas se abandone, la abyección lo invadirá como un imprevisible producto de su espontaneidad. ¿Qué ha ocurrido? Nada, salvo que su primacía ha sido retomada por el otro: el niño quería someterlo, en todo caso arrancarse de él, después, juzgando la victoria imposible, lo convirtió en el medio de torturarse y de castigar a su padre; y así este proyecto, por una dialéctica previsible (ha restituido sus poderes al Otro para utilizarlo contra su padre, lo cual es abdicar y, tarde o temprano, someterse), resucita la vieja empresa vertiginosa, la frustración y el profundo deseo de su carne pasiva; el encarnizamiento en hacerse objeto se pasiviza y cambia en creencia pítica: se siente, horrible y deliciosamente, la cosa del otro. Los movimientos forzados, extremados, con que intentaba alcanzar lo grotesco, rechazándolo al mismo tiempo, desaparecen, inútiles, en cuanto el consentimiento reemplaza al rechazo; una inmovilidad que querría ser letárgica los reemplaza, marasmo abandonado, desmayo acompañado a veces por estertores de placer. ¿Se dio cuenta el muchacho de la transformación? Necesariamente, puesto que la vivió. Pero puede muy bien pasarla en silencio —más aún si culmina en masturbación— dado que, gracias a ella, se alcanza el fin. El querría ser innoble: lo es. ¿Lo es realmente? De ningún modo: lo único que ha hecho es abandonarse a la mano firme del otro, reclamando su risa como caricias feroces. La ignominia no lo invadió de repente: es su pasividad en tanto lo constituyó otro; ella se sirvió de analogon para desempeñar su papel de objeto inanimado a merced de un señor cruel. Tiene, siente a su nuevo personaje, superación de su cuerpo hacia lo imposible; como dicen los actores, en una palabra, cree en él. No por ello es menos un

imaginario. Del mismo modo que el Otro, en esta circunstancia, está irrealizado, esté presente o no en la comedia: Gustave no ha hecho nada más que devolverle su sadismo. Cuando Nerón se entrega a los placeres de la mesa o del lecho, mientras se tortura a un desdichado cuyos alaridos oye con voluptuosa indiferencia, era, hacía poco, el niño mismo; ahora es el Otro quien lo interpreta y Gustave se encarga de interpretar el papel del torturado. La indiferencia imperial que descalifica a la dolorosa interioridad de su víctima se convierte, en el otro, en hilaridad cruel que reduce el payaso a su exterioridad. Se deducirá sin dificultad que Gustave, como Nerón, se deslizaba a veces, sin darse cuenta siquiera, dentro de la piel del mártir; inversamente, cuando emite estertores, impotente, bajo la dura mirada de los espectadores, nunca olvida ocultarse, aunque sea un instante, para verse. Además el acento se pone a veces sobre uno y a veces sobre el otro de estos dos personajes.

Cuando Flaubert está en el colmo de la humillación consentida, sobre todo si puede satisfacer el deseo que lo ha derribado, termina por sentir horror de sí; pues, de repente, descubre que su voluptuosa humillación amenaza convertirse en resignación real. Se equivoca, por supuesto: en este nivel de irrealidad, la imaginación sólo remite a ella misma. No importa: todo ocurre para él como si fuera a tocar su realidad y a encontrar su ser en un consentimiento verdadero a la insoportable condición que le fue impuesta por toda la eternidad. Pero su conducta masoquista, como la sádica, es en realidad un medio de evadirse de ella: ¿no habría que ver aquí, ante todo, la elección de lo imaginario? Una cosa es irrealizarse en un monstruo abyecto, objeto de un desprecio universal —es decir, en un mocoso mal querido—, y otra es aceptar dócilmente ser el menos dotado de los Flaubert y reconocer la superioridad de un hermano mayor detestado; hay hombres que encuentran placer envileciéndose a los pies de una venus cubierta de pieles, implacable belleza que trata a los hombres como esclavos, tanto más fácilmente, puesto que ella no existe ¹²; nadie tiene que reconocer aquí equivocaciones,

¹² Las mujeres que dieron latigazos a Masoch y que lo trataron, a pedido suyo, como ínfimo lacayo, sólo consintieron hacer esto gracias a una sumisión muy alejada del desprecio que él reclamaba de ellas: Masoch era buen mozo, les gustaba, y las mujeres se prestaban a sus caprichos, como sin duda lo hubieran hecho en caso de haber sido un sádico. El no lo ignoraba y supongo que ello le disgustaba demasiado: sus temblorosas verdugas lo remitían a lo imaginario: interpretaban el papel de la cruel Amazona que él sólo podía soñar a través de ellas.

errores, una modesta mediocridad; los masoquistas tienen un orgullo loco, como se sabe, y Gustave en particular, puesto que está contaminado por el orgullo de la familia. El orgullo Flaubert se encrespa en él cuando el niño se turba y representa la sumisión; declararse infame, por furor, vaya y pase; pero soportar de repente el vértigo de la infamia, ¿no es peligroso? ¿Qué ocurriría, después de las delicias de la caída, si el muchacho no pudiera ya levantarse más? ¿Qué ocurriría si Gustave, para llevar a extremo la voluptuosidad de la vergüenza, se humillara delante de Achile y le dijera con voz sincera: ¿Eres más inteligente que yo? Bastaría una nada, se diría, y es jugar con fuego renovar sin cesar el gesto de un consentimiento que no se quiere dar en acto por nada del mundo. El masoquismo de Flaubert es más profundo que su sadismo, porque viene de más lejos y está conformado a su constitución; de tal modo podemos llamarlo su tentación permanente, una llamada constante de este gran cuerpo exhausto —que más tarde, en Croiset, abandonará cien veces su mesa de trabajo para desplomarse sobre un diván—. Pero, por esta misma razón, nada le repugna más: apenas se ha dejado tomar, vuelve a adquirir al instante un orgullo salvaje y crispado, dentro de un sadismo nervioso que lo agota y lo sobreexcita, pero que le devuelve su soberbia: el proyectil ha dado un giro completo, puesto que Gustave vuelve a encontrar a la vez su optimismo y su maldad, en una palabra, el objeto imaginario vuelve a encontrarse como sujeto imaginario y es comprensible que el muchacho oscile entre un sueño y otro, pues, en la realidad, no es ni enteramente sujeto ni objeto.

El circuito está cerrado: la gloria, el teatro, la risa, todo está en su lugar; el personaje del sádico es una "composición", Gustave se aplica a convertirse en Señor malvado; el del masoquista está más de acuerdo con su empleo: no tiene que esforzarse para interpretar en medio de transportes al vasallo vejado, rechazado pero fiel. Una sola molestia: estas revoluciones perpetuas aumentan la desrealización; en el circuito en que gira sin cesar, el niño se enfrenta nada más que con imágenes: dado que, en los años decisivos, su sexualidad se irrealizó, veremos más tarde que sus relaciones sexuales serán para él irreales: con las mujeres de carne y hueso sólo tendrá relaciones por intermedio de lo imaginario; les hará desempeñar papeles sin que ellas lo sepan, para que le permitan, de buen grado o no, interpretar los suyos.

Del actor al autor

Gustave, al hacerse actor para recuperar su ser, llegó a representar papeles en piezas que otros habían escrito; su sueño de vasallaje encontró aquí lo suyo; pero hacia la misma época empezó también a escribir piezas para interpretarlas. ¿No es esta conducta lo contrario de la sumisión? Los imperativos subsisten, pero él eligió imponérselos. ¿Cómo hay que entenderlo? ¿Hay que imaginar que su "vocación" verdadera se despertó al fin? Basta consultar sus primeras cartas. Nos permitirán comprender cómo el niño pasa insensiblemente del teatro a la literatura y cómo el escritor resentirá siempre haber nacido del actor.

Acaba de cumplir nueve años y escribe a Ernest Chevalier el 31 de diciembre de 1830: "El compañero que me enviaste tiene aire de buen chico aunque sólo lo vi una vez. También te mostraré mis comedias. Si quieres, nos juntamos para escribir, yo escribo comedias y tú escribes tus sueños y como hay una señora que viene a ver a papá y que siempre cuenta idioteces las voy a escribir".

Pero el 4 de febrero de 1831 ya ha cambiado de idea: "Te había dicho que iba a escribir piezas, pero no, voy a hacer unas novelas que tengo en la cabeza... Arreglé el billar y los bastidores. Hay en una recopilación teatral varias piezas que podemos hacer..."

En la misma época acaba de escribir el "Elogio de Corneille" y la "explicación de la célebre constipación" que Mignot hará autografiar el año siguiente. El 11 de febrero insta a Ernest a que se ponga a colaborar con él. "Te ruego que contestes y me digas si quieres que nos juntemos para escribir historias, te ruego que me lo digas, porque si quieres que nos juntemos

te mando cuadernos que empecé a escribir y te ruego que me los devuelvas, si quieres escribir algo ahí me darás mucho gusto”.

Después de once meses de silencio (¿o hay cartas perdidas? En marzo del 32, Gustave menciona su carta de enero pasado, llamándola “una de mis cartas”) el 15 de enero del 32, Flaubert informa a Ernest que está tomando notas sobre Don Quijote. Añade:

“El billar se quedó solo, ya no hago comedias porque tú no estás... Me olvidaba decirte que voy a empezar una pieza que se llama El amante avaro. Va a ser un amante avaro, que no quiere hacer regalos a su querida y un amigo se la pesca... También voy a empezar una historia de Enrique IV, de Luis XIII y de Luis XIV...”

Dos meses y medio más tarde: “Hemos vuelto a subir al billar. Tengo cerca de treinta piezas... Hice una pieza en verso que se llama Una madre que es tan buena como La muerte de Luis XVI. También varias y entre otras una que es el Anticuuario ignorante que se burla de los anticuarios torpes y otra que es los preparativos para recibir al rey, que es una farsa” (31 de marzo del 32).

Y en la carta siguiente, que la edición Conard fecha aproximativamente el 3 de abril del 32 (tiene diez años y medio y va a la escuela):

“Victoria, Victoria

“Victoria, Victoria, Victoria, vendrás uno de estos días, querido amigo, el teatro y los afiches, todo está listo. Cuando vengas, Amédée, Edmondo, la señorita Chevalier, dos criados y tal vez alumnos vendrán a vernos representar, daremos cuatro piezas que no conoces pero que vas a aprender muy pronto. Las entradas de primera, segunda y tercera están listas, habrá butacas, también hay techos y decorados; el telón está preparado, tal vez habrá de 10 a doce personas. Así que valor y a no tener miedo.”

O sea que a los nueve años ya ha escrito piezas: tiene que haberlas hecho a los ocho. Pero no es su única actividad literaria. El 31 de diciembre de 1830 añade: “Te voy a mandar mis discursos políticos y constitucionales”. Discursos muy serios: se dice “constitucional-liberal” y admirador de La Fayette; se notará el parentesco de los géneros en que se ejerce: escribe para recitar o declamar. El actor y el orador son dos ramas salidas de un mismo tronco.

Su “Elogio de Corneille”, más o menos de la misma época, está escrito para ser dicho: el niño interpela al autor del Cid,

lo tutea y lo corona; por otra parte, no vacila en ponerse él mismo en escena, habla en primera persona y se denigra para hacer reír: "No soy nada más que un chico: perdónenme por querer hablar de Corneille, pero basta de cumplidos, mis queridos amigos, esperen un bizcocho que es lo bastante bueno para llevarlo al excusado", etc. Este elogio, por otra parte, no lo arranca de sus preocupaciones habituales: su objeto es el autor dramático ruanés; al celebrar una gloria del teatro, el niño se pone bajo la protección de su ilustre predecesor y conciudadano.¹

Sin embargo, le hacen falta más piezas: el teatro del billar consume muchas. Da cuenta a Ernest y le propone una asociación: ya no se trata de colaborar en la misma obra, sino de escribir en un mismo cuaderno. El niño define con nitidez los respectivos papeles: Ernest no tendrá que componer ni una sola comedia; no se le reconoce nada más que el derecho a interpretar las de Gustave; en cuanto al resto, se le solicita que escriba sus sueños, es decir, cortés y firmemente se lo encasilla en la ensoñación lamartiniana. El menor de los Flaubert se considera el director del juego: es él quien tiene que inventar el argumento y ponerlo en escena. Las "tonterías" de la señora-que-viene-a-ver-a-papá (¿por qué no "a casa" o "a casa de mis padres"?) serán tal vez transcritas sin comentarios en un registro de tonterías: de todos modos, son cosas dichas,

¹ "La hermosa explicación de la célebre constipación", que se ha conservado y que Bruneau reproduce íntegramente, proviene sin duda de 1830-1831. Tiendo a ver en ella nada más que una "broma" como las que escriben muchos niños, sin pretender por ello a la gloria literaria. Sin embargo, es manifiesto el horror puritano de Gustave por las funciones naturales y, contrapartida necesaria de su asco, su inclinación sádica y masoquista (cf. el capítulo anterior) por lo innoble escatológico: volveremos a encontrar esta atracción por lo "sublime de abajo", y a sus ojos la mierda es el mejor símbolo de tal cosa. La influencia de Molière no es dudosa: el que habla es un Diafoirus, dicho de otro modo: es Gustave desempeñando el papel de Diafoirus para ridiculizarse ridiculizando a la medicina. Por supuesto, no apunta a su padre, su padre es un gran médico, etc. De todos modos, es el primero de los tantos escritos en que Gustave revela la ambivalencia de sus sentimientos. También señalo la aproximación —que impresionaría con razón a un analista— entre "el mar [mer] que no produce espuma" y la madre [mère] que no tiene más hijos, doble metáfora para significar el cuerpo que ya no puede defecar. En ninguna parte la relación de simbolización recíproca de "madre" [mère] y mar [mer] es más manifiesta, pero hay que agregar aquí un tercer término, la mierda, pues el niño maldito se venga asimilando el noble alumbramiento a la innoble defecación. Y, por supuesto, él mismo es un excremento que se hace y se abandona.

transmitidas oralmente; por lo tanto, son de su incumbencia: a él le corresponde fijarlas por escrito.

La carta del 4 de febrero del 31 muestra un brusco viraje. Ha "guardado el billar y los bastidores": ya no escribirá más piezas; si por azar se volviera a interpretar comedias, los Proverbes de Carmontelle serían suficientes. ¿De dónde viene esto? Sin ninguna duda, del despecho: Ernest nunca está disponible o acaso habrá "molestado" a Gustave criticando alguna de sus comedias. El hecho es que es el autor, no el actor quien se sustrae en él: éste interpretará de buena gana a Carmontelle, mientras que el otro se hace novelista por despecho. En realidad los títulos de sus obras futuras son significativos: "la bella Andaluza, el Baile de máscaras, Cardenio, Dorotea, la Mora, el Curioso Impertinente, el Marido prudente". Cuatro de ellas, como observa Bruneau, tienen como fuente directa algún episodio de Don Quijote. También hay que notar que estos dos títulos —el Curioso impertinente y el Marido prudente— se vinculan por su misma estructura al "Amante avaro" y al "Anticuuario ignorante", que son títulos de comedias. En uno y otro caso se trata de presentar un carácter tipificado, cuyo defecto mayor está en contradicción con los otros personajes o con las costumbres, y colocarlo en una situación tal que engendre por sí sola la catástrofe final; en una palabra, presentimos detrás de estos apelativos la necesidad y la irreversibilidad del tiempo de las farsas clásicas. El Curioso impertinente será castigado por su curiosidad o por su impertinencia, o por ambas conjugadas. El Marido prudente es cómico en tanto marido, es decir, como cornudo probable. ¿Es demasiado prudente y sus precauciones tendrán como consecuencia precipitar la desdicha conyugal? ¿O bien su prudencia es una virtud, como la de los esposos de "La coupe enchantée", que se niegan a conocer su suerte? En tal caso es la mujer la burlada y tal vez, para producir un efecto de contraste, algún imprudente demasiado seguro de su esposa que, como en la pieza de La Fontaine, se prepara a beber y ve que el agua de la copa le salta a la cara. De todos modos se trata aquí del tiempo riguroso de la maquinaria cómica y no del tiempo menos previsible (en apariencia) del acontecimiento o de la "aventura". Se diría que el muchacho, despechado, decidió bruscamente tratar como "narraciones" ciertos temas que en un principio había concebido como enredos teatrales. Por otra parte, ni una sola de las novelas fue escrita: cuando Amedée Mignot, en el año 32, hace publicar el "Elogio de Corneille", encuentra "en los pupitres de los dos chicos...

El amante avaro y algunas elucubraciones... de las cuales (hace) autografiar varias. ...“El mismo declara haber dejado de lado el “Epitafio al perro de M. D.”, en verso, “de poesía brillante y libertad romántica”, pero no menciona para nada los relatos que Gustave se proponía escribir. Por el contrario, señala que El Amante avaro es “una pieza en siete escenas y con cuatro personajes”. La adopción brusca del género novelesco, como medio de expresión, parece por lo tanto haber sido nada más que un capricho del despecho: el niño elige este peor es nada porque quiere seguir escribiendo: la literatura se plantea un instante por sí, porque su arte dramático o su vocación de intérprete fueron discutidos.

Sin embargo, hay algo que no funciona, puesto que, después de once meses, Gustave declara solemnemente que abandona el billar. ¿Es definitivo? No es posible saberlo: “no represento más”, dice y no “no voy a representar más”. Sin embargo, se trata de un fracaso: el tono nos lo hace sentir claramente. De su decisión da una sola razón, que es un reproche disfrazado: “tú no estás allí”. ¿No hay otro motivo? Cuando él “sube al billar”, Ernest siempre está ausente “y represento sólo con Caroline” ¿no había podido, dos meses antes, contentarse con este compañero único pero privilegiado? Lo que se habrá notado, por otra parte, es una curiosa inversión de sus proyectos: en febrero del 31 el despecho le hace abandonar toda actividad teatral: ya no será más ni autor ni actor. El 15 de enero del 32, por el contrario, parece dissociar el arte del comediante del arte del dramaturgo: en la misma carta en que el primero se despide, el otro afirma: “He empezado El Amante avaro”. Sabemos que lo terminó. ¿Habrá que entender que lo escribía para otros intérpretes, para la posteridad? Esto equivaldría a suponer que renuncia para siempre a conquistar la gloria de las candilejas. Además los datos que nos da Mignot, y los que da el mismo Gustave, prueban que se trata ante todo de una versión simplificada de la pieza de Molière: por lo tanto, él aún seguía con la idea de representar con sus camaradas habituales. Sólo retendremos aquí una conducta nueva: la posposición: Gustave se muestra capaz de escribir una comedia para más tarde sin estar seguro de la época en que podrá representarla; de tal modo, sin que los dos momentos de la operación se separen el uno del otro, los nexos que los unen se aflojan un poco: el Gustave de hoy escribe para un Gustave futuro que no será enteramente el mismo, sin ser a la vez otro enteramente y la primera empresa, sin

dejar de ser el medio de la segunda, gana en importancia y en valor.

Además, desde marzo del 32, su humor ha cambiado: volvió a "subir al billar", ha "hecho" varias comedias, una farsa entre ellas, y revela a Ernest que tiene un repertorio de "cerca de treinta piezas", lo cual implica que ha trabajado contra viento y marea a pesar de todos los desalientos. Tres días después todo se explica: lo que Gustave no había escrito a su amigo el 31 de marzo es que había iniciado delicados sondeos para obtener la autorización de presentarse ante el gran público, esto es, no menos de doce personas: las vacaciones de semana santa se habían iniciado y lo convida a Ernest a que se una a ellos. Parece que hubiera puesto cierta astucia para disimular un proyecto que tiene sin duda más de un mes: si ha reiniciado sus tareas de carpintero, ebanista, pintor, decorador, si ha vuelto a representar comedias, aunque sea únicamente con Caroline, si ha borroneado tanto papel, es con el único fin de representar en público: a fines de enero o febrero entrevió la posibilidad de realizar su gran proyecto durante las vacaciones de marzo-abril, y esta esperanza fue suficiente para lanzarlo a un trabajo furioso.² Su carta del 3 de abril no es nada más que un grito de triunfo: está exultante y jubiloso. No es posible engañarse; su propósito, cuidadosamente disimulado ante todos, tal vez ante la misma Caroline, nunca varió desde que se hizo dueño del billar: mostrarse ante espectadores de veras y, por eso mismo, llegar a ser un verdadero actor; todos sus esfuerzos, a menudo contrariados pero incansables —tanto los del autor como los del comediante— no han tendido nada más que a eso. Hayan sido cuales fueren sus contrariedades y sus despechos, nunca dejó de considerar la escritura como un medio entre otros y el espectáculo como el fin absoluto. El entusiasmo y el trac de Gustave bastan para probar que la representación de abril de 1832 fue el resultado de dos años de labor, que no fue precedida de ninguna otra de igual envergadura (a veces había dos o tres mayores en la sala, parientes, amigos de la familia, allegados —el doctor Flaubert, al parecer, nunca se hizo presente—). Curiosamente, esta apoteosis parece también marcar la declinación rápida, si no la liquidación brutal, de toda la empresa. Gustave escribirá otras piezas —en número reducido—; asimismo, ha dejado esbozos de melodramas, pero ya nunca más, en su Co-

² Sin duda escribía en el colegio, durante la semana, y ensayaba el domingo.

respondencia, se habla del billar, hasta mucho después, cuando Flaubert recuerda un pasado ya muy lejano. La única alusión que hizo nos es transmitida por los Goncourt, y no estamos demasiado seguros de que la memoria de éstos no los haya traicionado; de todos modos, interesa a una época posterior: Gustave tiene quince años, el Muchacho acaba de nacer; el grupito de iniciados se reúne en la pieza abandonada, los días de salida, para pronunciar discursos bufonescos u oraciones fúnebres y grotescas. Si este testimonio es exacto, el salón de billar cambió de función: se convirtió en lugar de improvisaciones colectivas y sin espectadores. Nada muestra mejor que Gustave, en una fecha incierta, entre 1832 y 1835, debió renunciar para siempre a la carrera de actor.

Aún no hemos llegado ahí y he señalado la representación de la Pascua del 32 —de la cual nada sabemos, salvo que probablemente se hizo— para restituir el proceso en todas sus fases y desenmascarar su verdadera orientación. Es menester abarcarlo en su totalidad si queremos contestar a la pregunta que planteábamos al comiento de este capítulo. Muchos niños sueñan con interpretar comedias y efectivamente las interpretan, durante cierto tiempo, pero no experimentan la necesidad de cortar y coser ellos mismos los personajes que interpretarán. ¿Por qué Gustave, cuya pasividad empezó por sorprendernos, es tan diferente?

La primera explicación que acude a la mente es circunstancial: las piezas del repertorio eran demasiado largas y demasiado difíciles, reclamaban demasiados actores. Ernest, con frecuencia, no estaba disponible; Caroline tenía cinco años en 1830 y no se podía exigir demasiado de ella. De tal modo que uno puede preguntarse si las piezas de Gustave no fueron ante todo arreglos necesarios, adaptaciones. Tenemos "El amante avaro". Es una reducción de la pieza de Molière: ésta tiene doce personajes, sin contar al comisario y su ayudante; Flaubert sólo conservó cuatro: el amarrete, amante ridículo y castigado por su mezquindad, rol brillante que él se reservaba, su inconstante amada, interpretada naturalmente por Caroline, el amigo que Ernest debía interpretar cuando tuviera tiempo y un personaje de menor importancia que uno de los tres actores tenía que interpretar disfrazado. El número de las escenas también disminuye: Gustave, imagino, hubiera interpretado veinte sin fatigarse, pero sus acompañantes —sobre todo su hermana— tenían menos aliento; había que tenerles consideración. En consecuencia, la intriga está simplificada: Gustave sólo conservará los amores de Har-

pagon. Una sola modificación parece no haber sido inspirada por la necesidad de economizar, de cortar y condensar: el joven autor no consideró apropiado conservar en su pieza la rivalidad amorosa del padre y del hijo. Porque habría chocado, y a él en primer término: habría transformado el espectáculo —¿lo sintió oscuramente?— en una especie de psicodrama en el cual habría desempeñado el papel de su padre y se habría vengado del Señor negro, cubriéndolo de oprobio. La herida estaba demasiado fresca, la ambivalencia de los sentimientos era demasiado fuerte: el pater familias era tanto más sagrado por haber maldecido a su hijo y renegado de él.³ Esta transformación, en el fondo, no es tan distinta de las otras —aunque éstas sean cuantitativas y aquella se refiera a la calidad. No ha surgido de alguna especie de necesidad positiva de mejorar la intriga, sino que es una autocensura: el trabajo del autor no es sólo realizar los cortes y las condensaciones que se imponen: consiste, además, en dar una versión expurgada de su gran modelo.

¿Y Poursôgnac?, se dirá. Gustave no pretende haberla escrito. Sin embargo, la pieza de Molière cuenta, por lo menos, con veinte personajes: no era posible darla en el salón de billares sin rebanar la mitad de las escenas y las cuatro quintas partes de los personajes, lo cual implica cierto esfuerzo de *rewriting*: cuando se suprime diez réplicas seguidas en un diálogo, el corte sangra, a menos que se encuentre una frase que pueda reemplazarlas. Pero Poursôgnac es una de las primeras piezas que él integra a su repertorio: vive su noveno año y está enteramente poseído por el deseo de ser un cómico célebre; se da cuenta de que la pieza es irrepresentable, y tentado por el papel del palurdo de provincia, practica en medio de la inocencia y la torpeza las modificaciones que permitirán representarla: el resultado, no lo dudemos, es — más que una nueva comedia— un *potpourri*: se dará “en el billar” algunas escenas escogidas de *Monsieur de Pourceaugnac*; el niño es consciente de esto: Poursôgnac, ese arreglo mal arreglado, no es obra suya, tan sólo las mutilaciones lo son; de todos modos, no se considera responsable de ellas: se le imponían. Lo que se le es-

³ Se burla de la medicina en “La bonita explicación...”, pero su intención sigue escamoteada, tanto más que Achille-Cléophas no debía tener miramientos, en familia, con los malos médicos. Por lo tanto el niño puede persuadirse, en cierta medida, de que imita al médico filósofo. Y además, no lo apunta nominalmente en su función de padre. Todo ocurre en un benévolo claroscuro.

capa es que, al dar sus tjeretazos a tontas y a locas, inició su aprendizaje de autor; habrá de proseguirlo, se volverá cada vez más diestro pasando, a través de muchas experiencias, del oficio de encuadrador al de adaptador; un paso más y he aquí que se descubre dramaturgo, como ya se había descubierto actor cómico un poco antes, al sorprenderse representando comedias. Esta evolución comporta por lo tanto tres fases: *Poursôgnac* data de la primera; *L'amant avare* de la segunda; *L'Antiquaire ignorant* y *Les apprêts pour recevoir le roi* marcan el comienzo de la tercera. No es imposible que estas dos últimas "obras" hayan tenido fuentes que ignoro, pero no se puede dudar de que Gustave se envalentone al punto de tomarse grandes libertades con sus modelos, y que aportó a los enredos cambios que no eran exigidos por la escasez de actores y la pobreza de los medios, por el simple placer de apropiarse aún más de las piezas de los otros. El autor sigue al servicio del comediante, pero ha adquirido conciencia de sus poderes.

Esta interpretación de los hechos parece justa en su nivel, es decir, en la superficie: la cosa ha ocurrido así. Pero se volvería falsa si nos contentáramos con ella: Gustave podía permanecer en el estadio de los arreglos y complacerse en mejorarlos de una pieza a otra, sin producir ese envión que transforma a una adaptación en obra original. O más bien —pues lo esencial reside en esto— podía aportar a las obras de los otros las modificaciones indispensables sin por ello considerarse un escritor. Considerarse tal es, lo he mostrado en el capítulo anterior, decidir que uno lo es, es decir, jurar que uno lo será. La intención, aquí, es una con el descubrimiento: debemos aclararla y describirla.

Nuestra aproximación se verá facilitada por lo siguiente: Gustave, aunque no haya visto claro en seguida, no está en modo alguno sorprendido por este nuevo avatar de su personalización: lejos de arrojarle a lo desconocido, sigue un gran ejemplo: el actor-autor, para él, no es todavía Shakespeare, es Molière; copista indiscreto, roba sus obras, las deshace o las plagia: otras tantas razones excelentes para imitar su vida o, mejor aún, para apropiársela. El niño imaginario quiere ser Molière: es el nuevo papel en que se irrealiza. Ya hizo su elogio de Cornielle: es un héroe epónimo de la ciudad de Ruán, tutelar para Gustave que, sin embargo, no desea identificarse con él; a sus ojos, la debilidad secreta de su conciudadano radica en que hace representar sus obras por los otros; por culpa de este trágico, el actor quedó rebajado al rango de

medio, la tragedia escrita se convierte en el fin. Molière es el autor absoluto: lejos de haberse hecho comediante para servir mejor a sus obras, las escribió, piensa el niño, sólo para proporcionarse lindos papeles; inventando a Tartufo, a Argante o a M. Jourdain en función de su "temperamento" y con la intención confesada de desplegar en ellos todos sus recursos, crea sus "caracteres" guiándose por las exigencias de su fuerza íntima, que reclama exteriorizarse en su totalidad. Esto es justamente lo que Gustave quiere ser. Este modelo es tanto más fascinante por tratarse de un cómico, que no vacila, para que se rían de él, en preparar él mismo, autor, el baño de ignominia en el cual, actor, se revolcará. El muchachito también le debe, seguramente, la tranquila audacia con que presenta sus plagios como obras originales: a Gustave le deben haber dicho que *El avaro* había sido escrito por Plauto y rescrito por Molière; ¿el menor de los Flaubert hace algo distinto cuando presenta una tercera versión con el título de *L'amant avare*? A decir verdad, todos los niños que se aplican, hacia los ocho años, a componer piezas o novelas, no hacen más que imitar servilmente y se creen escritores cuando no son más que copistas: pero la mayor parte de las veces es por no comprender lo que hacen. La frecuentación de Molière brinda por el contrario a Gustave una arrogancia lúcida y cínica que le permite, con conocimiento de causa, considerarse un creador. Persistirá bastante tiempo en esta actitud: sus primeros cuentos son imitaciones; el tema, la intriga, la construcción, a veces frases enteras o el estilo, todo es prestado. Sin embargo, el niño tiene razón al afirmar su originalidad: lo que es suyo es el sentido que da a lo que toma prestado, es la manera con que siente la historia que parece calcar. Es decir, su ilustre antecesor no es sólo un ejemplo para seguir o un papel para representar: es una luz interior; cuando Gustave se pone en la piel de Molière, tiene la impresión de comprender mejor, sus pulsiones oscuras son descifradas y racionalizadas, cree tener la clave de ellas. Y además, precisamente, ha elegido a este nuevo personaje y lo interpreta en la pasión. Es menester que haya entre ellos cierta afinidad o, por lo menos, que el niño se haya convencido de ello: en este nivel encontraremos la intención que transforma la situación vivida superándola mediante un juramento; lo que Molière le da es el medio más simple de reconocer y de pensar su viejo y profundo proyecto de totalizar el mundo y la vida en su propia persona. Desde hace mucho tiempo, este agente pasivo, en sus desfallecimientos y en sus éxtasis, se siente visitado por el universo al mismo

tiempo que se diluye en el infinito y se pierde en él. Más tarde repetirá —en otros términos— que existe entre el micro y el macrocosmos una reciprocidad de perspectiva, como si cada uno fuera el reflejo totalizador del otro. Sabemos de dónde le llega esta pulsión hacia el Todo que hará más tarde de él, en *Madame Bovary*, tanto y más tal vez que en los tres *San Antonio*, un escritor cósmico.⁴ Originariamente este niño, mal encajado en el lenguaje y en su ambiente familiar, tiende a evadirse de ellos; su orgullo lo lleva a sobrevolar la realidad que lo aprisiona; su extrañamiento lo obliga a volver sobre ella, en pleno vuelo, para intentar abrazarla enteramente por medio de una intuición compulsiva que la totaliza y la descifra finalmente: sólo una intuición completa de la realidad podría revelarle qué está haciendo él ahí. Por esta razón, lo volveremos a encontrar muy pronto en una cumbre del Atlas, soñando con el mundo que se extiende a sus pies. Digo que sueña porque su pasividad constituida le impide decidir: en el *Voyage en enfer* recibirá del Otro la palabra clave y, aún entonces, sigue perplejo y escéptico ante ese saber-otro, sin poder rechazarlo ni interiorizarlo completamente. Pero esta pasividad, lo sabemos, es activa en el sentido de que ni siquiera puede existir sin volverse superación de lo dado. Lo cual debe entenderse de dos modos a la vez: dicha pasividad tiene su método propio para alcanzar sus objetivos —es el vuelvo a vela—, está, además, rondada por el fantasma de la praxis, que se le presenta en cada superación como aquello de lo que a priori es incapaz. De ahí la ambivalencia del agente pasivo ante la acción propiamente dicha, que él querría ser capaz de ejercer y que detesta en la medida misma en que esta capacidad le es negada. El Acto en su forma más alta ronda, al niño cósmico, o, si se prefiere, su culminación, la síntesis, restitución de la unidad de lo múltiple o, mejor dicho, articulación de las partes de acuerdo a reglas rigurosas cuyas relaciones están establecidas a partir del Todo. Este instrumento le falta a su padre, a su medio, a su clase, a su época: su pasividad constituida no le impide presentirlo; por el contrario, por no ser agente práctico se traslada al instante en que la empresa culmina sin pasar por los diferentes momentos que, con frecuencia, planteándose por sí, enmascaran ante los agentes a aquél en que la operación, volviendo sobre sí

⁴ No entiendo, por estas palabras, un pensador o un filósofo, sino más exactamente un autor cuyo tema permanente es el mundo. Entre otros, Víctor Hugo y Julio Verne son escritores de esta clase.

misma, se ensambla y se totaliza —pero no le permite ni acceder a ella ni concebirla exactamente—. Inactivo, sueña con cerrarse sobre el macrocosmos mediante un acto que descubriría y constituiría a la vez su unidad. En cierto modo, es ponerse en el lugar del Creador ausente para negar la dispersión del mecanismo. En el niño la totalidad no es una noción: es la matriz de su afectividad entera, el fantasma de una creación que le permitiría crear ese Todo que lo aplasta. Habrá de comprender, lo veremos, desde su adolescencia, que esta producción demiúrgica sólo puede ser imaginaria. A los ocho años es una necesidad que se vive, pero que no puede ni conocerse ni pensarse. Y si quiere ser actor, ya en el momento de partida, sabemos que es por otras razones; éstas, en realidad, no carecen de relación con este postulado cósmico, dado que la gloria, para hablar sólo de ella, se le aparece como la unificación del género humano mediante la admiración común de todos por uno solo; pero la persecución del ser y la evasión fuera de lo real, aunque dialécticamente vinculadas, no dejan de orientarse en dos direcciones opuestas. Cuando aborda la obra de Molière, ya se había prometido ilustrar su nombre con su talento de comediante, pero en cuanto se le cuenta la vida del autor-actor, tiene un nuevo deslumbramiento, adquiere conciencia de su función totalizadora y cree comprender el sentido de esto: Molière es grande porque hizo una obra total y es esto justamente lo que Gustave —lo percibe con entusiasmo— está a punto de intentar dos siglos más tarde. Gustave se equivoca: aún no puede saber que la obra total es la que se propone como objeto la desrealización de Todo; además, lo hemos visto, va en busca de su realidad; asimismo, toma esta revelación en su sentido más realista: la obra es total si contiene en ella hasta las condiciones materiales de su realización: Molière se encarga de todo; es director de compañía, administrador y gestor, director de escena, autor dramático-actor; el actor abarca todo: es quien, en el momento sublime de la representación, aparece como Sganarelle, como enfermo imaginario y, reuniendo en torno suyo, con su actuación, a su obra y a su compañía, ofrece al público en el espacio de una velada el Todo, meses de trabajos y penurias, desde las tareas más humildes hasta las más nobles; es él, el hombre-orquesta, que puede decir con orgullo: lo hice todo con mis propias manos. Así será Gustave: por supuesto, no usará, y por buenas razones, las palabras obra total: la noción misma, en su abstracción, le sigue siendo extraña. Quiere ser Molière, nada más, pero en la pasión que pone en resucitarlo descubrimos.

en su forma mas basta, la opción totalizadora. La autonomía de su obra, en el sentido artesanal del término, exige del mismo modo la transformación del billar en teatro, la invención de un argumento cuyos personajes, con gestos y palabras, estén establecidos de antemano y fijados por escrito, decorados apropiados que él eligirá solo y que él esbozará solo o con el equipo que dirige, la distribución de los papeles, los ensayos, la colocación de los actores y, para terminar, la representación, que será la unidad en acto de todas estas actividades, en el sentido en que el fin es la unidad sintética de los medios que han permitido alcanzarlo. La pulsión totalizadora está en todas partes, al comienzo como al fin de la empresa, en los martillazos que da para unir las tablas, en las palabras que traza sobre el papel, en los rugidos que emite delante de los espectadores: su creación será enteramente suya si parte de la nada y él mismo fabrica todo.

Hacer comedias es dar: mostrará al público su generosidad-objeto al sacrificarse para hacerlo reír; tanto más generoso cuanto que el objeto mostrado, con sus infra y sus superestructuras, no extrae su existencia nada más que de él. Señor, hará sentir a sus pequeños vasallos su generosidad-sujeto; corta y cose los papeles de ellos, se los da como un don: sus presentes se cierran sobre los beneficiarios y los encorsetan. Los que le están obligados deben aprender y recitar "con el tono" las tiradas que él les impone. Gustave los somete a sus fatalidades, en *Caroline*, en *Ernest*, se convierte en imperativo categórico, como lo han sido para él Molière y Carmontelle: "Exprésate sobre la escena como si el personaje inventado por el autor fuera tu verdad objetiva". Otro aspecto de la obra total es transformar al director de la compañía en destino para los otros actores: si elige representar un "proverbio dramático", el destino será Carmontelle, si hace representar una obra de su caletre, hace entrar a su amigo y a su hermana en su mundo propio: los captura para recrearlos de acuerdo a su designio general; el oficio de ellos consistirá en atormentar al monstruo grotesco que él encarna, él producirá los medios para exasperar sus vicios y sus ridiculeces. Al alistarlos en la obra total, afirma su omnipotencia con este milagro: la resurrección creadora del género humano.

Digo resurrección y no irrealización, pues el creador imaginario no se da cuenta de que no hace nada más que arrastrar a *Caroline* y *Ernest* a su irrealidad: la ambición de la obra total, en efecto, es también aliviar la desrealización decepcionante

que Gustave no puede impedirse vivir cuando se entrega a su papel y no siente bastante lo que expresa. Cuando se hace tapicero, carpintero, autor, él querría con estas empresas prácticas y reales (golpea de veras con clavos verdaderos que se hunden en tablas verdaderas) dar lastre de realidad a la irrealización final: intenta dar a la representación, que reunirá en ella todos estos medios, un fondo de seriedad, como si ella no fuera sino la superación de lo real dado, como si el conjunto de estos materiales trabajados constituyera su ser y, en consecuencia, como si estas actividades de artesano constituyeran el ser práctico de Gustave; la verdad del actor sería este trabajo cristalizado en los objetos trabajados que lo vuelven posible y a la vez lo engendran ex nihilo; para terminar, es también un objeto que se presentará ante el público.⁵

El momento de las escritura aparece, pues, a ojos de Gustave, como una etapa inesencial en la obra total que él quiere producir. Y, sin embargo, si se lo considera objetivamente, no se puede dejar de ver aquí una inversión radical del proceso en curso: un agente pasivo abandona su papel de caucionado para convertirse en su propio caucionador: dicho de otro modo, la caución subsiste y el actor la necesita cuando interpreta, pero los imperativos han sido establecidos por el mismo Gustave en una fase anterior de la operación: por lo tanto hay en él una naturaleza naturalizada y una soberanía naturalizante; la segunda garantiza a la primera, pero ella misma aparece como desprovista de garantía. Esta libre actividad, ¿no es la que, justamente, le está prohibida a Gustave? ¿El autor no es, en este caso, un agente? ¿Un señor que decide el destino de sus criaturas, como Moisés-Flaubert decidió el

⁵ No es posible engañarse más: no trata de que estas actividades sean ilusiones, ni que lo sean los objetos sobre los cuales se ejercen. Pero estas realidades son medios de irrealización: el telón de fondo será "una casa" imaginaria. Por lo tanto, lejos de ceder su ser a la apariencia, es la apariencia la que lo afecta con su no-ser, la empresa entera está desrealizada. A condición, por supuesto, de que la obra total sea el producto de uno solo. La división del trabajo, en los teatros verdaderos, impone zonas de realidad a la empresa misma de irrealización: los maquinistas concurren con una operación cuya finalidad es la muestra de lo imaginario, pero este aspecto del trabajo de ellos es, para ellos, completamente marginal: son obreros que tienen una tarea manual y que la ejecutan por un salario determinado.

destino de sus hijos? Gustave puede interpretar al Señor, como cuando lo hacía para divertir a Caroline, pero no tiene ni deseo ni posibilidad de serlo en realidad y, además, la actividad soberana y la responsabilidad plena lo asustan. Teme, en caso de colocarse en la cúspide de la jerarquía, no tener nada más que cielo vacío por encima de la cabeza, y en el fondo de sí mismo, no solicita nada más que el puesto de primer vasallo. Construir un escenario y bambalinas, está bien: es obedecer; hay imperativos hipotéticos que solicitan al pequeño trabajador y sostienen su celo: si quieres que las tablas se mantengan firmes, que las bambalinas sean sólidas y bien plantadas...; son recetas de oficio, consejos de adulto: alienado en su empresa, Gustave actúa sin salir de la pasividad: no tiene nada que decidir, las reglas se imponen por sí mismas, él sirve a las exigencias futuras de sus personajes, sean cuales fueren, sin pensar un instante en imponerles su ley. Pero, ¿qué le ocurre luego? ¿Acaso no es consciente, cuando se hace autor —creyendo simplemente continuar su trabajo— de una brusca ruptura de la continuidad, de una temeridad de la cual se creía incapaz? ¿Cómo vive este trastorno? Es menester que intentemos saberlo: sus comienzos literarios habrán de decidir todas sus obras ulteriores. Digamos, para empezar, que su audacia, al principio, se le escapa tanto como su soberanía naturalizante: pues crear no es, por lo pronto, nada más que imitar: él corta, pegotea, adorna, pero, incluso cuando abandona un poco las riendas a su imaginación, el modelo sigue ahí, como esquema dirigente y caución: al escribir *L'amant avare* Gustave se vuelve para sí mismo su propia fatalidad futura; de un cierto modo, la decide: el papel es un rosario de imperativos, pero Harpagon se ha deslizado en la invención del papel, como un imperativo de la creación. De esta forma la función del autor no puede asustar: se convierte en el mediador entre dos consignas, obedece a una, produce la otra y la trasmite al actor. Por otra parte, la concepción clásica de la creación es, ya lo dije, muy tranquilizadora: hay que imitar a los antiguos o retrabajarlos humildemente. Esta idea no puede desagradar a los niños, que ven con ojos nuevos lo ya-visto de sus padres. En una palabra, entre lo viejo y lo nuevo, entre la adaptación y la obra original, el muchachito establece poca diferencia, pues es, en todos los dominios, a la vez un aprendiz que repite y un recién llegado cuya experiencia es irreductible a la de las generaciones precedentes. Cuando se descubre autor dramático, es menester que adquiera conciencia de su audacia. Pero, a fin de cuentas ¿es suya

esa audacia? La audacia le llegó, no debió decidir sobre ella: se encuentra en estado de temeridad soportada. En otros términos, al escribir para representar y no por escribir, su libertad no puede asustarlo: está estrechamente limitada, por una parte, por los modelos que aún le sirven de esquemas directores y, por la otra, por la función secundaria que asigna al autor. Pero hay más: al componer para recitar, se aliena para siempre en su voz. Esto significa que subordina la acción de escribir a la pasión de "vociferar" y, más precisamente, que la pasión del recitador es la meta final y la inspiración presente de su actividad literaria: vale decir —tendremos ocasión de volver a menudo sobre esto— que la literatura se le aparece, desde el punto de partida, como una actividad pasiva.

En las sociedades que poseen la escritura, y para todos los que saben leer, toda determinación del discurso es audiovisual, pero el acento se pone, según los casos, sobre uno u otro de estos dos componentes; suele suceder que el descuidado tiende a anularse. En los siglos clásicos, por ejemplo, la principal preocupación de los ensayistas y los novelistas era proponer sus obras a la vista: si su prosa es armoniosa, no es ciertamente por un efecto del azar, sino porque la música de sus frases es el objeto de una intención marginal, cuyo propósito esencial era condensar el mayor número de informaciones en la forma más clara y con la economía de medios más estricta. La mirada del lector resucita, por el movimiento de los ojos, las palabras articuladas sobre el papel mediante el movimiento de la mano. El cuerpo verbal, aquí, es el grafema: representa la materialidad verbal, es decir, la presencia en persona del signo: éste tiene su trascendencia propia, se supera hacia un objeto ausente que es el significado, pero, en tanto que materia significante, no remite a ninguna otra forma de materialidad, ni siquiera a la del sonido que le corresponde, aunque se acompaña a veces, en el lector, de resonancias interiores que no le agregan nada. La consecuencia: en la lectura clásica todo se da en acto: al mismo tiempo que reconstituye las palabras, la mirada las mantiene a distancia, las escruta; nada en las manos, nada en los bolsillos; la trampa no es posible, no hay ni fisonomía ni mímica ni tono de voz que puedan captar la adhesión: hay que convencer literalmente, sin tocar, por el encadenamiento de las razones.

Gustave, a los nueve años, es todo lo contrario: no escribe sus piezas para ser leído, sino para ser escuchado. Ciertamente,

no pretendo oponer el fonema al grafema, en general, como la pasividad a la acción. El lenguaje oral puede transmitir oraciones, consignas, informaciones, juicios afirmativos o negativos, decisiones, razonamientos: ésta es incluso, para decirlo de una vez, su función práctica. Se puede "leer en voz alta" un texto clásico y transmitir perfectamente sus intenciones, aunque el autor no lo haya destinado a ser comunicado por los órganos de fonación. Y además nuestra voz es nosotros mismos en el otro. La vista descubre los signos, pero los mantiene a distancia, mientras que, en la comunicación oral, el locutor entra en el locutado por el oído: en un sentido se da como una hostia, en otro transa y luego, finalmente, se pierde. La voz es la persona entera, puesto que un gesto, una postura pueden siempre reemplazar a un vocablo sin que el discurso sea interrumpido. Pero es nuestro cuerpo para otro, puesto que no la oímos no la conocemos enteramente, y sigue siendo un casi-objeto y casi no la reconocemos cuando un disco o un grabador nos la presenta en su objetividad: sólo adquiere su consistencia objetiva en el oído del oyente y, a la vez, se nos escapa y se pierde. Cuando yo expongo mis razones a un extraño, puede ser que éste piense, por su parte: "¡Qué voz desagradable!" y que yo presienta su impresión, que la adivine en su aire general, sin estar nunca del todo seguro: de todos modos sé que integrará su sentimiento al argumento que le propongo, cuyo poder lógico se verá debilitado. Contra mi situación de "trascendencia trascendida" habré de defenderme por el uso de auxiliares parasemánticos, como la entonación, el timbre, la mímica, el encanto, la autoridad, etc. Bajaré el tono, lo volveré menos agudo, evitaré la nasalización o la voz de garganta o, por el contrario, si tengo una hermosa voz, la usaré con conocimiento de causa para convencer: la consecuencia es que me preocuparé más de la muestra que de la fuerza demostrativa de mi discurso. En efecto, se trata más de fascinar y corromper que de demostrar. En otros términos, cualquiera sea el mensaje, la transmisión oral comporta siempre una parte de representación, o sea de pathos: hablar es a menudo un acto, pero éste se transforma en gesto a la primera dificultad. Para Gustave es el pathos puro: jamás usa su voz para razonar, se exhibe en ella como pasividad constituida. Es menester que se abandone a ella o, lo que es lo mismo, que se le escape y lo entregue. Sabemos porqué: hay en él, desde la protohistoria, un malestar verbal; es hablado; las locuciones colocadas en él no lo designan a él mismo, sino que se vuelven

hacia el exterior, él es su significado, pero para los otros. Quiere ser actor para asumir la situación y reapropiarse —o apropiarse— de su ser, fascinando a los otros con su voz. Este "gritón" está enterado de la fuerza de su órgano: le permitirá imponerse entregándose, dándose imperiosamente en espectáculo: no pretende hacerse otro diferente del que ellos ven, sino obligarlos mediante la muestra a verlo tal como lo hicieron: se hablará como le hablan, radicalizando la palabra. A la vez, cuando escribe *L'amant avare*, los significados producidos —o reproducidos— se impregnan de su sonoridad futura. Está inspirado en el momento de la composición: esto quiere decir que le hablan al oído, que se abandona a esta voz y que escribe al dictado de ella. Conoce esta concepción romántica de la inspiración: sus cartas lo demuestran; le sirve: pues escribe al dictado de su propia voz, escuchando sus fulgores futuros y fijándolos en el papel para poder reproducirlos, releyendo luego en voz alta cada una de sus frases para controlar su potencia vocal. Así, desde este primer período, aparece claramente que la creación es, para el niño, una forma del vuelo a vela; la jerarquía de los objetivos clásicos está invertida: el sentido es objeto de una intención marginal, puesto que es el medio de declamar: sólo se lo conserva para dar una unidad a las inflexiones vocales y a los auxiliares parasemánticos que revelarán su valor; será la regla impuesta a los estertores, a los rugidos, a los balbuceos de rabia o al estupor que Gustave ya oye y que producirá muy pronto ante un público. Aquí no hay acto; el pathos presente es una simple prefiguración del pathos futuro. Los grafemas son tan sólo las indicaciones abstractas que le permitirán modular su voz más tarde, tal como le resuena hoy, aún irreal en sus oídos: mientras existan únicamente en el papel, *L'amant avare* o *Les apprêts* se parecen a las partituras que usan los directores de orquesta: son notaciones sin valor ni consistencia propias, que remiten a la ejecución. La escritura, simple mediación, se borrará cuando la tirada, aprendida de memoria, se imponga al cuerpo del actor en forma de montaje. Mientras que el grafema, en la literatura clásica, representa por sí solo la materialidad verbal, aquí remite a la materialidad del fonema, concebido como "bocado, inteligible". Durante la composición la preocupación de comprender, de hacerse comprender es secundaria: el significado se difiere hasta el día de la representación pública; tan sólo entonces el Verbo adquirirá su plenitud de ser, es decir, su materialidad sonora y su superación hacia una ausencia; ese día un acontecimiento

vocal, sostenido por la mímica apropiada, vendrá a llenar los oídos de los espectadores, girará en sus cabezas, explotará; se cuenta con ellos para oírlo, en todos los sentidos de la palabra, y para conterirle un sentido que escapa parcialmente al actor. El dueño de las palabras, para Gustave, es el otro: a él corresponde darles la verdad de ellas.

Muchos actores son así: no comprenden lo que dicen y no por ello interpretan menos bien; sólo toman en consideración los significados afectivos de sus papeles; en muchos casos esto puede bastarles; perderían el tiempo si quisieran descifrar las otras capas semánticas que componen a sus personajes: es al público a quien corresponde restablecerlas. De todos modos es menester que estén preestablecidas (por lo menos parcialmente) por el autor. La originalidad de Flaubert niño consiste en que nunca está del todo en el secreto de lo que escribe; no por aturdimiento, sino porque su primera preocupación es utilizar su pasividad constituida para expresar vocalmente la pasión. Digamos más: es la pasión cómica lo que está en cuestión, la del autómatas que se toma por hombre, caracterizada por el error, el no saber y la incomprensión. Por su empleo mismo, Gustave está destinado a no comprender lo que hace: para interpretar mejor Poursôgnac o El avaro se abandona al sentido que le llega, que lo atraviesa y sólo se deja descifrar por los otros. Así, el que habrá de llegar a ser más tarde un estilista encarnizado, que se llamará artesano, cincelador, obrero del arte, etc., empezó por afirmar la inconsistencia de la cosa escrita, medio inesencial de la expresión vocal; dio su confianza, en el punto de partida, a la inspiración y, lo que equivale a lo mismo en su caso, el material original de su arte fue ese "árbol de vida" arraigado en sus pulmones, la columna respiratoria. Volvemos a encontrarlo dos o tres años después de la representación de Pascua del 32 —si es que ésta tuvo lugar— ocupado en producir una "obra total"; simplemente, ahora ha cambiado de naturaleza: decide hacia los trece años editar y difundir en el colegio un semanario en el cual será —con una sola excepción—⁶ el único redactor: volvemos a encontrar aquí la creación totalizadora, la empresa que extrae su objeto de la nada e implica fases de trabajo artesanal —copiar varios ejemplares,⁷ distribuir—; tan sólo el fin perseguido cambió, puesto que ahora es el discurso escrito el que se cierra sobre todos los momentos de la empresa

⁶ Ernest colabora, por lo menos, una vez.

⁷ Tal vez Caroline hacía de copista.

y se convierte a la vez en su origen (en el momento de la escritura) y (en el momento de la lectura) su objetivo esencial. ¿Cómo habrá que entender esta súbita primacia de lo visual sobre lo auditivo? ¿Cómo se produjo esta "inversión de la praxis"? ¿Cómo la vivió Gustave? ¿Cuáles habrán de ser las incidencias sobre su personalización en curso y sobre sus primeras obras? Es esto lo que debemos examinar ahora. Es imposible considerar cambio semejante como resultado de una simple evolución. Ciertamente veremos que las palabras corroen la voz, pero esto no bastaría para explicar este viraje brutal: hace falta una intervención exterior. Con esto no quiero decir que alguien haya intervenido explícitamente para desalentarlo ni que un acontecimiento cualquiera haya podido desciarlo de su primera opción. No, Achille-Cléophas no prohibió nada. No, la representación de Pascua no naufragó en el ridículo. ¿Qué dice Gustave a este respecto? Poca cosa. Pero encontramos, en su Correspondencia, dos alusiones a su vocación negada; la primera en una carta a Ernest de julio del 39, la segunda, del 8 de agosto del 56, en una carta a Louise Colet; ambas se esclarecen con luces recíprocas. "Habría podido ser, si se me hubiera dirigido bien, un excelente actor", escribe a Chevalier. Y siete años después, a Louise: "El fondo de mi naturaleza es, digan lo que digan, el saltimbanqui. Tuve en mi infancia y en mi juventud un amor desenfrenado por las tablas. Tal vez hubiera podido ser un gran actor si el cielo me hubiera hecho nacer más pobre". Este segundo texto corresponde curiosamente a una observación de Stendhal que data de 1842 y que Gustave no podía conocer: "Parece que Kean es un héroe de la taberna y un calavera de mal tono. Le perdono fácilmente: si hubiera nacido rico, dentro de alguna familia de buen tono, no sería Kean, sino algún fatuo bastante frío".⁸ Este paralelo marca bastante bien el desprecio que aún se tenía por el oficio de actor. Kean fue, ocasionalmente, acompañante nocturno del príncipe de Gales: ello no obsta para que los nuevos señores, fríos y puritanos, lo juzguen "de mal tono". Los actores han ganado el derecho de hacerse enterrar en tierra bendita, pero no el de ser invitados a comer a casa de una familia burguesa. Achille-Cléophas, en todo caso, no los hubiera admitido a su mesa: no tanto por repugnancia ante su ignominia, sino por absoluta indiferencia. A veces iba al teatro —cuando pasaba por París con su familia— pero el

⁸ Stendhal, *Souvenirs d'Egotisme* (en *Oeuvres intimes*, Ed. Pléiade, pág. 1443).

mundo de lo imaginario le es perfectamente extraño y, lo hemos visto, no irá a la representación de abril del 32: tiene algo mejor que hacer; sin duda ni siquiera habría llegado a indignarse en caso de que Gustave se hubiera atrevido a hablarle de sus ambiciones: no le hubiera creído, eso es todo. Y si, como es probable, el niño se quedó callado, el pater familias no llegó a sospechar siquiera que el hijo menor deseaba ejercer en el futuro una profesión tan mal vista; escuchaba con atención distraída los relatos que le hacían de las actividades de Gustavo y Caroline: estos niños, según él, jugaban a ser actores como jugaban al médico y la enferma, con la diferencia, de todos modos, de que el nuevo juego —por esta razón él no se oponía— les permitía el acceso a la cultura clásica y desarrollaba sus habilidades manuales. Ni siquiera fue rozado por la idea de que el hijo de un sabio pudiera tener disposiciones para subir al escenario: si lo hubiera apartado explícitamente del teatro, Gustave probablemente se habría empecinado; y lo que desanimó al niño fue el sentir que ni siquiera se temía que él pudiera deshonorar a la familia. Cuando se es Flaubert junior, uno no puede llegar a ser un actorcito: eso es todo. No es una eventualidad que haya que temer o que requiera una interdicción; ni siquiera existe ocasión de mencionar la cosa: es algo que no se hace. El hecho es que un hijo del cirujano jefe llega a ser médico o jurista por la fuerza de las cosas. El pequeño actor puede entretenerse en “recoger del barro” la palabra “farsante” que se le ha dicho en otra ocasión, no se lo toma en serio. ¿Se dio cuenta el niño de que no podía ir lejos sin consejos ni dirección”? ¿Solicitó las lecciones de un actor? En ese caso su pedido fue rechazado sin ruido pero sin apelación por unos padres moderadamente sorprendidos, apenas divertidos de lo que consideraron una chiquillada. De tal modo que su misma tentativa de dar un estatuto real a su desrealización se vio desrealizada. Nadie cree en ella, nadie le reconoce el ser de un actor. Para oponerse a este cierre terminante, para volver a entrar en sí mismo y declarar por lo bajo: “Veremos qué ocurre”, habría sido necesario que Gustave hubiera sido capaz de arrancarse de las manos de los otros: sabemos que no es capaz, y que su vocación misma era tan sólo una proposición hecha a otro: el origen reside en esta frase compensadora pronunciada por otro, “habrías podido ser un excelente actor”, sobre la cual se precipitó apasionadamente, por un malentendido. Otro le sugería una salida, pero era una ventana falsa, puesto que los otros no creyeron en la cosa. Habría sido necesario, para

que perseverara en su entusiasmo, que su padre profiriera horrorizado: "Este inservible va a ser el deshonor de la familia. Siento que hay en él pasta de comediante". Pero no pudo lograr esto. Por cierto, él solicitaba al consentimiento universal que lo instituyera contra su padre, es decir, en principio poco importó en el punto de partida, o tal vez fue preferible, que su padre no lo reconociera. Pero a falta de toda consagración pública, para lanzarse a esta carrera ignominiosa por creer suficientemente en su fuerza íntima convenía antes que nada que el pater familias le diera un principio de investidura. A falta de ello, es vencido hasta en su desafío. Tratado de farsante, exclama: seré actor. Se le responde: "Una farsa más; finges que quieres hacer teatro, pero la naturaleza Flaubert, en ti, apunta a otras cosas". La gloria y la ignominia, de inmediato, caen en lo imaginario: creía en ellas, ya no puede más que soñarlas.

¿Cómo recibió el golpe? Muy mal. Todavía está sufriendo las consecuencias cuando escribe *Un parfum à sentir*: uno de los temas del relato es el injusto desprecio que se tiene por los saltimbanquis. La amargura de Gustave se aclara si se piensa que él se considera un saltimbanqui cuyo instinto fundamental fue reprimido y falseado. Ha vivido, como he mostrado, su "vocación" en la forma negativa de una apelación a ser; pero lo vemos unos años más tarde presentarla a Ernest y después a Louise en la forma positiva de un demasiado-lleno, de una desbordante generosidad ("fuerza íntima"). El cambio de signos se hizo en el instante en que la vocación se desrealizaba y en que Gustave satisfacía su deseo de gloria con un onirismo despierto. Se "ve" sobre la escena, se atribuye un increíble poder, el público se retuerce de risa bajo su fuerte influencia. A la vez, la vocación nace de un don: actor genial, tiene necesidad de prodigarse. La intención profunda es aquí disimularse su derrota: no tuvo la fuerza de mantener su creencia frente y contra todos; en lo imaginario, todo se invierte: tenía el genio, la fuerza íntima y lo quebraron. "Si hubiera nacido pobre" aclara el "si me hubieran dirigido bien". Esta última proposición sólo tiene función de cobertura: esconde un "si no hubieran hecho todo lo posible para desalentarme", que el niño prefiere dar por sobrentendido y que está expresamente concebido para disfrazar la confesión que no quiere hacerse: "si me hubieran alentado en lo más mínimo". He aquí la falta que, entera, cae de rebote sobre los otros: por una parte el amor desenfrenado por las tablas, la naturaleza de saltimbanqui, el genio, por el otro el azar que lo hizo nacer

dentro de una familia honorable. Azar ciego, injusto, imbécil. Pero este azar tiene buenas espaldas, y Gustave sólo lo evoca por prudencia: a la familia le reprocha el enceguecimiento y la crueldad, el conformismo imbécil de esos burgueses que le cortaron las alas; todo ocurre en efecto como si Gustave, al acusar a sus padres de haberle quitado su fuerza, viera en su vocación negada el símbolo de una castración muy antigua y recomenzada en 1832. Es lícito aquí utilizar el vocabulario del psicoanálisis y llamar castración a la constitución por los cuidados maternos de una actividad pasiva que impedirá para siempre al menor de los Flaubert mostrar, en cualquier dominio que sea, una agresividad "viril": y la indiferencia familiar lo llevó a su pasividad constituida, aplastando en germen su primera tentativa para asumirse superándose.

Las consecuencias de lo que llamaremos su "vocación contrariada" tienen una importancia que apenas puede exagerarse. Se desenvolverán en tres direcciones diferentes que me limito aquí a indicar en razón de que tendremos ocasión de hablar de nuevo de ello: reaparecen, en efecto, en cada momento de su vida, en cada una de sus cartas, en cada página de su obra. 1º Si renuncia a la carrera de actor, de todos modos no puede librarse de su "amor desenfrenado por las tablas". Nunca cesará de representar papeles en público. Lo que está en cuestión aquí es algo muy distinto de su insinceridad: ésta, de la cual he hablado con frecuencia, puede definirse, en Gustave, como su desrealización vivida, es decir, la imposibilidad en que se encuentra de distinguir entre lo que siente y lo que expresa; por lo tanto está en el origen de su vocación contrariada y la nueva castración sólo puede reforzarla; de todos modos, en la medida en que es la tela misma de su vida, es hecha y padecida, jamás nombrada. Los papeles, por el contrario, se presentan explícitamente como tales: Gustave interpreta al periodista de Nevers, al padre Couillères, al Muchacho, a San Policarpo. A veces son imitaciones, a veces creaciones; de todos modos, él declina sus nombres y títulos; no pretende ser el Muchacho —sean cuales fueren los nexos íntimos que unen a la criatura y al creador— sino hacerlo: 9 "Hago la risa del Muchacho, la entrada del Muchacho", escribe. No puede dejar de constituir a los que lo rodean —fami-

9 Se dirá que el Muchacho es una creación colectiva. Es cierto. De todos modos —volveremos sobre el punto— habría que saber qué se entiende por esto.

lia, camaradas, colegas— en público o en acompañantes. De repente, al irrealizarse delante de ellos, les impone el estatuto de espectadores y toma a su cargo hacer que "se retuerzan de risa", de buena o mala gana; se vuelve obsesivo, importuna, marea, pero ya que no puede convertirse en profesional, los obliga a que lo instituyan actor aficionado. O improvisa, interpela a los presentes —como esos cantantes de revistas que piden a toda la sala que repita en coro sus estribillos— los metamorfosea, los convierte en sus "réplicas" y los arrastra a happenings bufonescos y siniestros de los cuales sale postrado. A veces payaso, a veces director, el menor de los Flaubert se desquita de no poder subir al escenario haciendo teatro en la vida: se le ha prohibido desrealizarse a horas fijas ante un público que paga y con ello se hizo de él un exhibicionista de la desrealización; actor de profesión, hubiera satisfecho su "amor desenfrenado por las tablas" todas las noches y habría demostrado ser, cree él, buen ciudadano y buen camarada el resto del tiempo: el teatro habría tenido la función de un absceso de fijación. Pero aflojaron demasiado la herida y el pus se difundió por todos lados: en otros términos el espectáculo —sea que se dé para ser visto, sea que invite a la compañía a participar en la muestra— se convierte, en la banalidad cotidiana, en su relación más frecuente con el otro: con un interlocutor es tan sólo insincero; con dos, es un auditorio virtual o una compañía teatral en potencia, el demonio teatral lo atormenta y es raro que resista a la tentación. Indecible insinceridad o comedia proclamada, hay que elegir: no tendrá —salvo tal vez con Alfred, volveremos sobre esto— otras relaciones humanas.

2º La brutal decepción de 1832 tuvo como resultado provocar una fijación: sin esta castración renovada él tal vez hubiera liquidado esta fase oral del discurso; frustrado, desposeído de su ser, permanecerá para siempre alienado en su voz. Para convencerse basta consultar su Correspondencia. Escritor de cartas, Voltaire es perfectamente consciente de dirigirse a ausentes. Más: utiliza esta ausencia, la aprovecha para tomarse su tiempo, negarse los primeros movimientos de su pluma y dejar pasar tan sólo las palabras que revelarán lo más claramente posible sus intenciones explícitas, ocultando al máximo sus intenciones "indecibles"; es decir, está en guardia y hace de sus cartas, como hace de sus obras, un medio de comunicación controlado. Flaubert habla a los destinatarios de las suyas: les escribe de noche, cuando están durmiendo, en el silencio ab-

soluto, y los movimientos de su pluma se irrealizan en movimientos imaginarios de su glotis, escribe sonidos, convocando con encantamientos a sus interlocutores para transformarlos en público: al negar la distancia y el tiempo, los interpela fingiendo un abandono incontrolado, el mismo que consideraba la exis del actor: el discurso escrito sigue siendo, como en tiempos de L'amant avare, el analogon de un discurso oral: los trece tomos de su Correspondencia parecen el registro de una conversación que dura medio siglo. Es lo que los vuelve tan valiosos. Sus cartas llaman la atención por tres rasgos, cuya reunión las distingue entre todas.

Por lo pronto, por lo que ya antes llamé la interpelación. Cito al azar. He aquí el comienzo de una carta a su hermana: "Tú, mi vieja rata, aburrirme? ¡Vamos, vamos! Juegas, bromeas. Dí más bien que te aburría escribirme..."

Otro comienzo, a la misma:

"¡Cómo me aburro sin ti, mi pobre rata!

A Ernest, que acaba de perder a su padre:

"Mi pobre, querido Ernest:

"¿Qué puedo decirte? No hay consuelo para dolores como éste..."

A su sobrina Caroline, comienzo de una carta:

"¿Cómo te va yendo? Charlemos un poco".

A Ernest, en ocasión de la muerte de su madre:

"Mi pobre, mi querido viejo:

"¿Qué quieres que te diga? Yo también he pasado por lo mismo..."

Comienza en estos términos una carta a los Goncourt:

"¡No hay que buscar cinco pies al gato, mis buenos amigos!" Se podrían multiplicar los ejemplos de estos comienzos bruscos y rápidos, de estas interrogaciones retóricas, de estos consejos que, por su forma en todo caso, exigen la presencia del interesado; pero también habría que estudiar, en los párrafos que siguen, el comienzo, las negligencias deliberadas de la pluma. los grandes vuelos oratorios.

Más aún, en su actitud epistolar, como en su exis de autor-actor, el sentido es el objeto de una intención marginal: Gustave es perfectamente consciente de ello: se abandona al pathos, el significado nacerá —para el otro— de las palabras que se depositan, aulladas, sobre el papel. El 5 de julio del 39, después de unas líneas bastante oscuras —por defecto más que por exceso— escribe (a Ernest): "Bueno, ahora aquí me

tienes lanzado a la charla, a las palabras; si empiezo a hacer estilo sin darme cuenta, rétame sin miramientos; mi última frase, que termina en "brumoso" me parece bastante tenebrosa y que me lleve el diablo si yo mismo la entiendo. Después de todo, no veo qué mal hay en no comprenderse; hay tantas cosas que se comprenden y que sería mejor no comprender, como la sífilis, por ejemplo; además, ¿se comprende el mundo a sí mismo? ¿Le impide eso marchar? ¿Le impedirá eso morir? ¡Santo Dios, que tonto soy! Creía que se me iban a ocurrir pensamientos y nada se me ha ocurrido, ¡tu ru tu ru tu ru! Lo lamento, pero no es culpa mía: no tengo espíritu filosófico..."

Es notable que, en este pasaje, el estilo —tomado, por otra parte, en una acepción preyorativa— sea asimilado al parloteo, es decir, al discurso oral. Es más notable aún que Gustave no pueda evitar el recaer en su "vicio" en el instante mismo en que le pide a su amigo que lo corrija. En efecto, al principio denuncia su tendencia a preferir el parloteo al significado: habla por hablar, por el placer de emitir hermosos sonidos, ligados entre ellos, al menos por la sintaxis, pero no entiende nada de lo que ha dicho. Pero en seguida vuelve sobre su declaración primera: "No veo qué mal hay en no comprender..." Esta reflexión, en sí misma muy interesante, podría, si él la profundizara, llevarlo a una comprensión más precisa de sí mismo en tanto, justamente, él no ve ningún inconveniente en no comprenderse o, más bien, en no comprender su discurso. Pero se corta de golpe, interrumpe su pensamiento y se lanza a una verborrea pseudofilosófica; analogías trucadas, metáforas: el sentido se pierde.¹⁰

Se da cuenta y, mediante una nueva inversión reflexiva, vuelve a burlarse de sí mismo. De todos modos, el tema de la reflexión ha cambiado un poco: esta vez se reprocha confiar en las palabras, soltarlas tal como le vienen, seguro de que producirán un sentido que el Otro descifrára (o que descifrára él mismo en tanto otro, es decir, cuando se relea). En una palabra, se deja poseer por las frases, por no se qué síntesis pasiva que articula las palabras dentro de él, en las tinieblas de

¹⁰ La frase referente a la sífilis no tiene, propiamente hablando, ningún sentido. La que se refiere al mundo parece, en su primera mitad, vincularse vagamente al tema propuesto (el mundo no necesita comprenderse para "marchar"... (el cosmos obedece a leyes rigurosas que él no conoce) pero una increíble huida de pensamiento (¿le impedirá eso morir? lleva a Gustave a contradecirse, por lo menos en apariencia. Es tan consciente de ello que se para de golpe: "¡Santo Dios!..."

la memoria o por afuera, sobre la hoja blanca, en la esperanza de que estas combinaciones armoniosas producirán, además de todo, una idea, como el comediante se deja poseer por un papel portador-de-sentido sin tratar de comprenderlo. ¿Diremos que no tenía ninguna intención significativa en el punto de partida? Sería un error, puesto que él mismo nos confiesa: "Creí que se me iban a ocurrir pensamientos..." Por el contrario, parece haber captado intuitivamente un esquema abstracto que se soterró luego bajo la palabra. Digamos que entrevé una teoría anticartesiana del lenguaje: para él la concepción no precede a la expresión; es a la inversa: se habla y el sentido adviene por medio de las palabras. Tesis insuficiente si se la toma aisladamente, pero justo correctivo del intelectualismo clásico: se es hablado en la medida misma en que se habla, y a la inversa; el sentido llega así a nosotros, otro, en la medida en que lo hacemos: se dice más de lo que se sabe, más de lo que se comprende, incluso cuando uno se esfuerza por expresar tan sólo lo que se concibió claramente; de tal modo que la cosa dicha está a la vez antes del parloteo (en tanto conocida por el locutor) y después (en tanto que viene de la palabra misma) y aparece por lo pronto nada más que al locutado. No es dudoso, de todos modos, que esta ambigüedad del discurso se presente sobre todo cuando éste es oral. La escritura, por lo general, reduce la parte del sentido que adviene: hay control, corrección, omisión voluntaria; sobre todo en la escritura clásica. Lo singular en Flaubert es que, en sus cartas, exagera la actitud oral al punto de no captar ya más que uno de los dos aspectos complementarios del lenguaje hablado.

Este no control dirigido no sólo tiene como resultado romper todo nexo lógico entre las proposiciones y dejar al lenguaje desnudo la tarea de producir los significados: tiene también como efecto aflojar la vigilancia y dejar pasar dentro del discurso confesiones y confidencias que Gustave no desea hacer, verdades que él querría ocultarse y que no se da cuenta siquiera que fluyen sobre el papel, escapándosele a su pluma. Ya lo he hecho notar y habrá cien ocasiones más de hacerlo: lo que convierte a las cartas de Flaubert en un testimonio sin igual es que éste las escribe abandonándose al pathos y que las frases se ordenan en ellas de acuerdo al modelo de las asociaciones libres. No quiero volver sobre el punto, sino tan sólo dar aquí una de las razones: las "asociaciones libres" sólo son concebibles en el discurso oral; es preciso andar velozmente, sorprenderse a uno mismo, confiarse a su propia voz,

dejarla hablar; si Gustave rellena con ellas su Correspondencia es justamente porque escribe como se habla sobre el diván del analista, con la diferencia de que el paciente, incluso dejándose ir, no pierde nunca conciencia de que se trata de una búsqueda y que se está revelando a un testigo para revelarse a sí mismo, mientras que Flaubert anhela producir para el otro "pensamientos", pero no desea buscarse ni, sobre todo, encontrarse. El resultado es el mismo: no cesa de traicionarse y de desbordarse; esto significa que se coloca precisamente en las condiciones que permiten las asociaciones libres: la urgencia y la rapidez, la irreversibilidad del tiempo, la imposibilidad de rehacer el golpe, de volver sobre lo que se le ha "escapado"; en una palabra, habla apresuradamente sobre el papel.

El actor decepcionado encuentra otra manera de utilizar su voz: la elocuencia. Sus cartas son discursos: no las escribe para pronunciarlas él mismo, sino para que resuenen en los oídos de sus corresponsales. Soñó con ser orador; tenemos prueba de ello: presta a varios de sus personajes —a Frédéric en particular— el ardiente deseo (rápidamente apagado) de conmover a las multitudes con palabras y arrancar de los jurados una absolución. En sus cartas de adolescencia es más explícito: nunca defenderá, dice a la viuda y al huérfano. En efecto, ¿por qué habría de hacerlo, este misántropo? Es difícil imaginarlo exaltándose ante la idea de salvar a un inocente. Si arenga, nos dice, lo hará para lograr la condenación de un culpable. El mayor de los culpables, por supuesto, aquél cuyos crímenes son evidentes y probados. Se concibe que no se trate, para Gustave, de demoler este arsenal de pruebas, como un Perry Mason, refutándolas una a una, produciendo otros indicios y reconstituyendo el delito en forma tal que el acusado sea incapaz de haberlo cometido. No: perturbará al jurado con paradojas (en el estilo de las que ha intentado vanamente hacer caminar en la carta que acabo de citar) y después se abandonará al pathos, a los movimientos de puños, a su "órgano", y hará que se derrame sobre su cliente, el monstruo, un diluvio de lágrimas. Ya sé: su propósito, en esa época, era desmoralizar; trata de ridiculizar a la justicia: ¿qué puede haber más cómico, nos dice, que un hombre que juzga a otro? Es lo que intentará demostrarnos haciendo absolver sistemáticamente a los culpables y —no juraría que nunca le pasó por la cabeza— condenar a los inocentes. Pero, debajo de este proyecto explícito y publicado, simple sueño, hay otro sueño: él quiere dar al Verbo el terrible poder de cambiar a los

hombres a pesar de ellos. El abogado de la defensa tiene, tal como él lo ve, como el actor, un público; también él debe fascinarlo: con el gesto y la voz; no más que el actor, dice la verdad, puesto que tiende, a través de grandes actitudes y entregándose al pathos, a hacer absolver al que sabe culpable. Sin embargo, no puede convencer sin estar él mismo convencido, es decir, sin irrealizarse en el papel de orador que cree lo que dice. ¿La diferencia? Gustave, cuando quiere ser desmoralizador, no sólo pretende darse en espectáculo: actor despechado, su resentimiento se radicaliza; ahora quiere ejercer una acción negativa sobre su público y usar sus poderes para pervertirlo. Estará en los tribunales, puesto que su padre lo quiere, pero su ser de abogado será la subversión instituida; comediante, habría hecho reír a los otros; abogado, habrá de retomarles la risa y los volverá risibles haciéndoles pasar sistemáticamente gato por liebre. Estas dos actitudes —la del cómico y la del orador— se esclarecen la una a la otra: la segunda, refulgente de maldad, nos hace comprender mejor la nocividad secreta de la primera: al hacer reír de sí contamina con bajeza a los reidores, se sacrifica para volverlos innobles, para obligarlos a rechazar toda compasión; inversamente, la primera nos revela el sentido de la segunda: el actor irrealiza a los espectadores, es un centro de desrealización; el orador no es diferente: los jurados dictarán una sentencia contraria a sus sentimientos profundos en la medida en que la elocuencia del defensor los desrealizará infundiéndoles una creencia irreal en la inocencia del culpable. Sganarelle se transforma en Scapin, el hombre de quien se ríe la gente en el hombre que hace reír de la gente. Lo esencial, en este nuevo sueño de gloria, no es tanto que nos haga ver la radicalización del resentimiento en el pequeño actor despechado sino, sobre todo, que nos muestra el proyecto creador del niño como una relación polivalente con su voz.

3º En esta perspectiva, no sorprenderá que las primeras obras de Gustave hayan sido concebidas, también ellas, según el modelo oratorio. Hemos visto que, a partir de los nueve años, propone a Ernest mostrarle sus "discursos". Por lo tanto no es un azar o el efecto de un capricho que llame a sus primeras obras no dramáticas "Narraciones y discursos" (1835-1836).¹¹ La palabra "discursos" fue añadida después de re-

¹¹ Palabras escritas en la portada de un cuaderno que contiene Mateo Falcone, Chevrier et le Roi de Prusse, Le Moine des Chartreux, Mort de Marguerite de Bourgogne, Portrait de Lord Byron y San Pietro Ormano.

flexionar: la letra está más formada; Gustave releyó su cuaderno, seguramente al terminar el año escolar, y juzgó que el título general debía ser completado. Es tanto más significativo por el hecho de que no figure aquí ningún "discurso" propiamente dicho. Tal vez pensaba escribirlos: en este caso, pone en el mismo plano el relato y el trozo de elocuencia que, como el estribillo del actor, está hecho para ser hablado. O bien —lo que me parece más verosímil— quedó impresionado por el aspecto oratorio de sus primeras narraciones. En realidad, el epílogo de *Un parfum à sentir* muestra, unos meses más tarde —tiene catorce años—, que es consciente de escribir sus obras como sus cartas: siguiendo el pathos, sin comprender siempre lo que dice, interpelando a un auditorio imaginario: "Acabo, pues, de terminar este libro extraño, extravagante, incomprensible. El primer capítulo lo escribí en un día, después estuve un mes sin trabajar; en una semana hice otros cinco y en dos días lo terminé. No os daré ninguna explicación sobre su pensamiento filosófico; lo tiene... Buscadlo. Ahora me siento fatigado, hostigado, y me caigo de cansancio en el sillón sin tener fuerzas para agradeceros el que me hayáis leído ni las de instaros a que lo hagáis (si aún hay tiempo)..."

El futuro doctrinario del impersonalismo no puede dejar, en esa época, de mostrarse. Nada lo obligaba a escribir este epílogo, salvo el placer de hablar de sí mismo. Se da en espectáculo; aquí lo tenemos poniéndose en escena: está en su cuarto y se desploma de cansancio en su sillón; ante él, sobre la mesa, unas hojas donde traza penosamente las últimas palabras de su "libro". Se notará que la historia que acaba de terminar quiere ser cruel y siniestra: nadie debe reír —salvo los malvados que pueblan su relato— de las desdichas de Marguerite, pero cuando se presenta para ser visto el tono cambia: es imperceptible pero intencionalmente cómico, el autor hostigado se desploma; al mismo tiempo, interpela a su público como interpelaba a Ernest o a Caroline en las cartas, pero ¡con cuánta agresividad!: hay un pensamiento filosófico, ¡a buscarlo!, estoy demasiado fatigado para dar las gracias por haberme leído y, por otra parte, habría sido mejor no leerme... etc. Así se muestra aquí, payaseando agresivamente sin abandonar el negativo pasivo (no explicaré, no agradeceré), a medias comediante, orador a medias, así lo volveremos a encontrar en su vida, en el colegio y, más tarde, en el bulevar del Temple o en casa de Mathilde Bonaparte. Hay más: este precioso epílogo nos informa sobre la manera

de componer de Gustave en esa época, y queda claro que se parece mucho a la que usaba el actor-autor para componer sus piezas pocos años atrás. La inspiración lo ha poseído y, luego, lo ha abandonado el mismo día: escribe el primer capítulo y deja todo en proyecto, por desagrado, sin duda —conocemos sus grandes entusiasmos y sus recaídas—. Calma chicha, pasa un mes y de repente se levanta el viento: cinco capítulos en siete días; nuevo malestar que lo mantiene alejado de su escritorio durante un lapso que no precisa, y luego una nueva arremetida: remata su relato en dos días. *Un parfum...* fue escrito en febrero-marzo, es decir, durante la última parte del segundo trimestre. En esta época del año, la fatiga se ha ido acumulando en los estudiantes: todos los profesores lo saben. Sin embargo, tienen que mostrarse más exigentes: esos dos últimos meses son decisivos; en el tercer trimestre, salvo excepción, las suertes ya están echadas, sólo se trata de recapitular. Producir en plena agitación escolar una obra de unas sesenta páginas impresas¹² —de líneas aprestadas, de párrafos densos y a menudo largos— representaría un tremendo esfuerzo si, cada vez que Gustave pone manos a la obra, no le viniera todo de golpe: se abandona al discurso, su pluma habla, jamás vuelve sobre lo que ha hecho, no corrige nada y, a la vez, se entrega, como en sus cartas, a través de muchos lapsus calami que son, de hecho, lapsus vocis. ¿Comprende enteramente lo que escribe? No: no más ahora, como corresponsal, que antes, como comediante. Lo dice con todas las letras: acabo de terminar este libro extraño, extravagante, incomprensible. Por supuesto, se dirige a los lectores y debemos entender, por lo pronto, incomprensible para vosotros. Pero ¿es menester que nos quedemos ahí? Es raro que un autor se juzgue ininteligible; también es raro que trate de que sus obras no se lean. Ahora bien, en lo referente a este último punto sabemos que Gustave, por lo menos durante su adolescencia, es tan sincero como puede serlo: tiene miedo de ser desenmascarado —volveremos al instante sobre esto—. Ocurre como si el niño sintiera la extravagancia y la incomprensibilidad de lo que acaba de escribir y se asustara. En otros términos, ha sido superado por su obra; cuando la relee, le parece extraña: se ha abandonado a la inspiración y lo que ha puesto sobre el papel es su “particularidad” en tanto aparece a la mirada malévola de los otros y se le escapa. Las

¹² Ed. Charpentier, pág. 42-102.

tribulaciones de Marguerite han sido inventadas con sus propias desdichas y él lo sabe muy bien; sin embargo, no se reconoce en esta esposa fea y abandonada. ¿Qué quiso decir? Ya no lo sabe. Teme que los otros no lo sepan o, en todo caso que no vean en la extrañeza de su producto la absurda extravagancia de su propia persona. El objeto está ahí, como otro, y el joven autor constata la alteridad de su inspiración, que proyectó sobre el papel su incomprensible anomalía. El no duda de que haya en su relato un "pensamiento filosófico", pero no sabe demasiado bien qué es: será tarea de los otros explicitarlo. Así, en la carta precitada, "creía que se me iban a ocurrir ideas y no se me ocurrió nada...", el discurso produce por sí mismo su propio sentido; corresponde a Ernest, a los lectores, extraerlo. Una única diferencia: en la carta el "pensamiento" revienta como una pompa de jabón y Gustave se da cuenta; Un parfum... está convencido de que puede leerse entre líneas. Y es esto justamente lo que lo inquieta. En el Prefacio, sin embargo, parecía estar seguro de lo que quería hacer: la anécdota debía dejarnos ver el poder inflexible y desconocido de la diosa Ananké. El sentido "filosófico" del relato nos fue expuesto de antemano y con plena claridad. ¿Por qué pretende, en el Epílogo, que este sentido está oculto? Sin ninguna duda, porque sintió que la idea se deformaba y enriquecía por el discurso que debía ilustrarla y que, en esa misma medida, se oscurecía a sus ojos. La necesidad del Epílogo proviene de que traduce el extrañamiento de Gustave ante su producto. En realidad, lo hemos visto, la inspiración se apodera de él, lo sacude y lo deja como un poder otro. Es a la vez responsable e irresponsable de la objetivación de su anomalía.

Si se quiere comprender esta relación compleja de Gustave y de su inspiración, es preciso volver al cuaderno de "Narraciones y discursos". En estas primeras obras podemos encontrar los procedimientos del actor-autor, y el niño se revela como un copista genial. Lo hemos notado a propósito de L'Anneau du prieur. Jean Bruneau reproduce el argumento y las correcciones, tales como figuran en las *Nouvelles Narrations françaises* de A. Filon.¹³ Que coteje el lector: verá que Flaubert ha seguido de cerca la "Narración" de Filon: el orden de los acontecimientos es respetado, los párrafos se corresponden estrechamente y, a menudo, las frases son idénticas

¹³ Bruneau, op. cit., pág. 59, etc.

en uno y otro texto. Sin embargo, he señalado que la originalidad de Gustave es total: hace servir la narración copiada a un designio oscuro y profundo. Le basta para ello introducir algunos cambios por aquí y por allá, tan sutiles y tan discretos que se le pasaron por alto al mismo Bruneau. Pero es notable que, para expresarse, el joven autor haya necesitado un texto prefabricado —exactamente como, siendo actor, tenía necesidad de un papel pre-existente—. Se dirá que un niño, en sus primeros pasos de escritor, tiene que apoyarse en algo y que imita mucho más de lo que crea. Esto es cierto. Pero Flaubert tiene trece años: ya es muy tarde para copiar. Sobre todo cuando se han dado muestras, a la vez, de una personalidad tan poderosa. Si Gustave sigue usando modelos, lo hace deliberadamente: quiere interiorizar un orden objetivo y riguroso para re-exteriorizarlo, modificado, a través del movimiento subjetivo de una inspiración fundada en la memoria. El joven autor escribe como el actor interpreta: restituye un inflexible esquema aprendido; la única diferencia es que el actor interpreta —es decir, somete enteramente su actividad pasiva a la regla objetiva— mientras que Gustave aprende a cambiar, a traicionar elegantemente, insensiblemente, los imperativos que se impone mediante alteraciones sistemáticas: vasallaje y traición. La originalidad —o sea, el comienzo de la literatura— está del lado de la traición. Pero aún no es tiempo de ocuparnos de esto. Lo que quería subrayar aquí es que, en *Un parfum...* la inspiración parece ser otra porque Gustave así lo ha querido, de entrada, cuando adaptaba *Poursôgnac* para poder interpretarlo. A los trece años el niño, escribiendo para su voz, no sabe aún muy bien si es autor o intérprete.

Veremos más tarde que el secreto del estilo en las grandes obras de Flaubert radica en su ser elocuencia negada. Y negada por el otro. Gustave escribe *Madame Bovary* en medio del abandono oratorio, después poda y corta bajo el control de Bouilhet. De este modo el orador está ahí, en todas partes, pero censurado, rechazado, doloroso; lo echan, lo comprimen, pero vuelve en la compresión misma para conferir una extraña vibración sonora a las frases más despojadas. Tan sólo debemos señalar aquí —y tomaremos el punto más detenidamente en lo que sigue— que la voz sigue siendo hasta el fin la culminación de la escritura. El estilo de las grandes obras no es oral, al contrario, pero la escritura misma tiene un rostro doble y llega a ser un medio audiovisual de comunicación: ¿Cómo puede comprenderse, si no es así, que "haga

pasar por el gaznate" todas las frases que escribe? ¹⁴ En realidad, la culminación de sus obras es, sin ninguna duda, el momento en que las lee ante un círculo escogido de amigos o de colegas. En este momento la palabra adquiere su plenitud y toma prestada su singularidad del timbre particular de la voz que la modela. Es cierto que las lecturas públicas estaban de moda: se declamó mucho en los salones del Arsenal. Pero ante todo se trataba de poemas o de piezas de teatro. En cuanto a Gustave, convoca a Maxime y a Louis a Croisset para infligirles treinta y seis horas de espectáculo: interpreta ante ellos su primer San Antonio. Lo más agobiante es que en esta única y abrumadora audición solicita un veredicto, como si las palabras pronunciadas por él, articuladas en frases por su aliento, adquirieran de pronto una inteligibilidad plena, como si fuera posible juzgar en una sola prueba una voluminosa obra, llena de paradojas, cada una de las cuales debería ser objeto de una larga reflexión. Naturalmente, la sentencia de los oyentes es negativa: hay que tirarlo a la letrina. ¿No se da cuenta del daño que se hace? Sí y no: tiene un oscuro presentimiento de esto, pero persevera en el error. No sólo porque le gusta irrealizarse en su voz, sino, sobre todo, porque no puede concebir la belleza de un párrafo sin su organización musical. Ni su sentido que, según él, se ofrece más claramente a los espectadores a través de la articulación de bocados inteligibles. El ideal sería, en suma, que las palabras escritas se hablaran con su voz en las cabezas de los desconocidos que leyeran sus libros. Y como esto no puede ser así, la verdadera fiesta será la lectura pública. El momento de la publicación —aunque la obra fuera leída por todos los franceses— se le aparece necesariamente como una degradación. De estos sentimientos complejos y contradictorios es testimonio un billete que envía a los Goncourt para invitarlos a escuchar Salammbô, que habrá de ser declamada ante sus colegas: "De 4 a 7 y después del café, hasta que revienten los oyentes". Se diría que deliberadamente arregla todo contra sí mismo, que se da cuenta pero no puede evitarlo: sabe muy bien que va a "reventar" a su público. Por cierto, no a causa de una crisis cardíaca, sino de aburrimiento, exigiéndole un esfuerzo de atención casi insoportable y que acabará tarde o temprano con un tétanos del pensamiento. Lo sabe pero se

¹⁴ Veremos más tarde que el aspecto audiovisual del lenguaje está en el origen de su afición a los retruécanos.

pone a la obra: es el buen gigante, el donante (nuevo mito del cual daremos cuenta en un próximo capítulo) y tanto peor para el receptor si la bondad de este Pantagruel lo aplasta. Lo esencial es la donación de su obra y la transformación de ésta en un espectáculo del cual Gustave es el único intérprete. Helo aquí, pues, en esta última fase de la creación, convertido de nuevo en el actor-autor, habitado por los imperativos que se ha dado en tanto otro. Y además, este regreso a la interpretación es muy magro: para darse una vez el placer de declamar, es preciso penar durante varios años. Y, además, sabe muy bien que la lectura en voz alta —que es, para él, culminación de una labor ingrata— no representa en realidad nada más que un momento inesencial del proceso literario: el libro será leído por millares de ojos; para esos lectores la sonoridad del texto, si existe confusamente, no es nada más que un agradable remanente, lo esencial sigue siendo el silencio. No solamente el del gabinete, sino ante todo el sentido más allá del lenguaje que es la totalización muda de la obra escrita, es decir, de todo lo que se expresa con palabras. En otros términos, aunque el aspecto audiovisual del vocablo sigue estando para él siempre presente, ello representa sólo una tentativa bastante vana de recuperación: Gustave, devuelto sin miramientos a los grafemas, sufre una pérdida en seco que nunca podrá compensar suficientemente.

¿Diremos que es consciente de esto? Sin ninguna duda. A partir de los catorce años explicita su descontento contra las palabras escritas, que durará hasta la crisis del 44 por lo menos; tienen una insuficiencia manifiesta: no pueden transmitir ni los sentimientos, ni las sensaciones, ni los éxtasis. Esta denuncia vuelve sin cesar bajo su pluma y, lo sabemos, sus razones más profundas están en otra parte; pero él la desliza, desde los catorce años, en la mayor parte de sus obras, por un motivo ocasional pero de primera importancia: al vedársele la carrera de actor, se privó a las palabras de su acompañamiento normal de gestos, de mímica y de entonación; quedaron así mutiladas, reducidas a inertes garabatos, ¿cómo sería posible devolverles su antigua plenitud? Sus antiguos utensilios sonoros le han sido arrebatados y se los ha reemplazado por instrumentos torpes y mudos que, al no poder ser calentados con su aliento, nunca expresarán el *pathos* que lo anima. Por supuesto, leerá su texto en voz alta; lo interpretará, dará de nuevo, mediante el timbre, un aspecto singular al vocablo universal, podrá —rara vez— conservar la ilusión que lo engendra por expectoración. Pero, bien lo sabe: leer no es, exac-

tamente, representar. Incluso el aspecto lúdico de la literatura no tiene nada en común con el juego del actor.¹⁵ Y, sobre todo, escribir para lectores desconocidos es intentar captarlos y seducirlos mediante grafemas indefensos que ellos pueden interpretar como quieran. Nada en las manos, nada en los bolsillos: el escritor traza sus patas de mosca y se va, sometiéndolas a las inspecciones más malévolas. Una de las intenciones profundas de Flaubert estilista es encontrar un equivalente escrito de la seducción oral: actor, cree que habría fascinado; en consecuencia, es preciso encontrar un truco para fascinar por escrito; pero esta búsqueda vendrá mas tarde, después de muchas cóleras, y veremos que dejará aquí la salud ya precaria de su espíritu. Por el momento, lo han arrojado a una contradicción de la que no sale: él conserva en el fondo de sí mismo, al escribir, el sueño de una colminación oral de su trabajo literario, pero, al mismo tiempo, descubre lo que permanecía oculto al actor-autor: no se escribe como se habla. No pretendo que esta banalidad sea verdadera. Pero tampoco es completamente falsa. Sin duda un escritor aprendiz suele estar desprovisto: he conocido, entre mis antiguos camaradas, a algunos que se lucían en la conversación, a quienes nunca nos cansábamos de escuchar —su encanto físico e intelectual se comunicaba a las palabras que nacían de ellos y llegaban a nosotros como sus imágenes sonoras— y que, al escribir, se apagaban ante nuestros ojos y nuestra gran sorpresa. Si progresaron, no fue aproximándose en sus obras al discurso oral, sino haciendo —como hará Gustave— otro uso del lenguaje; inventando, para los ojos de los lectores, equivalencias escritas de sus gestos, de sus voces, de su estilo de vida. No se escribe como se habla y, sin embargo, se escribe, por lo menos en la vida corriente, cuando no se puede hablar. Esta es la antinomia contra la cual choca el niño. ¿Qué es, pues, escribir? El dará una respuesta y la conoceremos. Por el momento, enfurruñado, inquieto, la escritura le hace el efecto de un austero peor es nada.

La prueba es que su deseo de gloria se eclipsa y, por momentos, se convierte en rechazo de toda notoriedad. Actor, iba a ilustrar su siglo; no lo dudaba; el torniquete sadomasoquista sólo podía funcionar sobre la base de esta certeza. Actualmente ya no sabe: ¿qué hacer, por lo pronto? ¿Cómo lograr la cosa con este mal instrumento que tiene la mitad de las cuerdas reventadas? Y aunque otros supieran servirse de él, ello

¹⁵ Aunque uno y otro pertenezcan, por supuesto, a la misma categoría.

demostraría simplemente que tenían vocación de escribir. Gustave, a pesar de su orgullo, no puede convencerse de que está predestinado porque tiene la seguridad de que su genio lo llevaba hacia el arte dramático: por lo tanto se trata para él de ejercer una actividad inferior y para la cual no tiene dotes. Helo aquí sumergido en la duda y en la rabia: su estado de ánimo se nos revela en este pasaje de la carta —sin duda un poco tardía— que escribe a Ernest el 23 de julio del 39 y que he citado parcialmente: "Hubiera podido... ser un excelente actor, sentía la fuerza íntima de la cosa, y ahora declamo más lamentablemente que el último comicastro porque he matado todo el calor que tenía... En cuanto a escribir, he renunciado totalmente y estoy seguro de que jamás se verá mi nombre impreso: ya no tengo fuerza, ya no me siento más capaz..." Veremos más tarde las causas ocasionales de estas quejas. Pero el texto habla: empieza por referirse a su talento de actor; talento echado a perder por el rechazo de los otros y su propia tendencia a la autodestrucción. Sin embargo, su talento es el mismo. Y, por la forma en que la literatura es introducida en el párrafo, comprendemos que se trata de una actividad secundaria, de un peor es nada que apenas lo concierne: habría podido ser actor, pero no intentó, según él, ser escritor: ha escrito, eso es todo, sin duda para disimularse la pérdida en seco que le hicieron sufrir al negarse a sancionar su verdadera vocación. La locución prepositiva "En cuanto a..." indica claramente que la información dada por Gustave es de orden marginal: es lo inesencial; completa el cuadro y responde de antemano a una objeción de Ernest: "Declamas como un comicastro, es cierto. Pero, de todos modos, ¿escribes?" Para Gustave la información capital está dada desde la primera frase: desde el momento en que no podía llegar a ser lo que soy y prepararme para hacer comedias "maté todo el calor", me estragué el corazón con un montón de ficciones e infinitas payasadas; ¡ya no crecerá en él ninguna cosechal ¡Tanto mejor! En cuanto a escribir", etc. Lo esencial está dicho, la totalización hecha: estoy seco y enfriado, no leo nada, no escribo nada, no soy nada porque me he destruido con mis propias manos para rematar la obra de los verdugos que me frustraron de mí mismo. Yo tenía "la fuerza íntima" de un gran actor: no quisieron reconocer mis disposiciones y, por ello, a causa de esto, la perdí; soy un Sansón tonsurado. La palabra "fuerza" es repetida cuando Gustave explica porqué ha renunciado también a escribir: "Ya no tengo más fuerza". ¿La tenía, entonces, en el pasado? Sin ninguna duda, lo cree, pero no pretende haber

poseído en ningún otro momento de su vida anterior un don especial para la literatura, ni tampoco un mandato. Se refiere sencillamente a este calor, a esta potencia íntima que lo consagraba a la carrera dramática: incluso después que se le prohibió el acceso a ella, Gustave cree que conservaba bastante fuego como para lanzarse a la elocuencia y la escritura. Y es verdad que la opción artística, en los primeros años, suele ser polivalente. Queda en pie que existe una jerarquía en cada caso singular, condicionada por las estructuras familiares y la proto-historia. Ravel también hubiera podido escribir y pintar en su edad temprana: pero se hizo músico. Imaginemos lo imposible: si le hubieran prohibido componer apenas entreviera su vocación principal, habría pintado, sin duda, o escrito. Pero podemos adivinar sus rabias, sus nostalgias y su convicción amarga —por otra parte sin fundamento real— de ser inferior, como artista plástico, a lo que hubiera sido como músico, y encarnizándose por hacer lo que no estaba enteramente capacitado para hacer.¹⁶ Así fue Gustave durante su adolescencia. Kafka decía: tengo un mandato, pero no sé quién me lo dio. Flaubert, escritor, nunca tuvo esta suerte maravillosa. Y lo veremos perseguido, toda su vida, por esta inquieta interrogación: ¿Tengo o no un mandato? ¿Acaso no soy “un burgués que vive en el campo y se ocupa de literatura”? Si queremos comprender las razones de la insistencia con que repite la frase de Buffon: “El genio es tan sólo una larga paciencia”, hay que recordar que él no entró en la literatura por el camino real, sino por la puerta estrecha y que, al no haber sido elegido en este terreno, se vio forzado desde muy temprano, desde los quince años, a reemplazar la inspiración —los que están seguros de su elección no tienen nada más que abandonarse a ella, en los otros es un engaño, una mala jugarreta que les gasta el Diablo: creen cantar y no hacen más que rebuznar— por el labor improbus. Volveremos pronto sobre esto.

Sin duda no hay que llevar demasiado lejos esta interpretación: se puede entender de un modo muy distinto la carta del 23 de julio del 39: si Gustave decide no escribir más, muy provisionalmente, puesto que produce un mes más tarde, en agosto, *Les Funerailles du docteur Mathurin*, es porque está des-

¹⁶ La elección fundamental de los artistas es polivalente en la infancia, pues es ante todo una elección de lo lúdico y de la desrealización por lo imaginario. Circunstancias exteriores, interiorizándose, la precisan y la orientan, pero sigue siendo siempre plural.

contento con Smarh, terminado en abril: veremos, en un próximo capítulo, qué inmensas esperanzas albergaba para esta obra cuando la concibió. Cuando la vuelve a leer, un año después de haberla terminado, se sentirá sumamente decepcionado: "Está permitido hacer cosas lamentables, pero no de este calibre". Y sabemos que, desde abril, sin atreverse aún a reabrir su manuscrito, está inquieto, presiente que "el famoso misterio está viudo de ideas".¹⁷ De tal modo que habría que invertir la exposición de sus motivos, tales como se los presenta a Ernest: después de un fracaso literario toma la decisión de renunciar a la literatura. Y si empieza hablando de su vocación contrariada es para echar sobre los otros la culpa de este fracaso: no estaría donde estoy si me hubieran alentado a subir sobre un escenario. Y es también para escapar a la tentación de desvalorizarse: más vale ser un genio cómico a quien sus allegados sofocaron desde el nacimiento que una nulidad sin vocación ni mandato, "un imbécil", "un boquiabierto en la Sociedad". Y profetiza en la misma carta: será "un hombre honrado, ordenado y todo lo demás... Seré como cualquier otro, como hay que ser, como todos". Pero, en la medida en que puede pensar que su "fuerza íntima" ha sido desconocida y quebrantada y que su fracaso literario viene de que su misión estaba en otra parte, sigue siendo superior a esta mediocridad que se le inflige. El centro de sus preocupaciones, lo esencial, sería pues la literatura; y no invocaría, según su costumbre, su primera opción, si no fuera para ocultar a Ernest y a sí mismo el curso verdadero de sus pensamientos.

¹⁷ 15 de abril del 38, a Ernest: "Terminé ayer un misterio que requiere tres horas de lectura. Lo único valioso es el tema..."

18 de septiembre del mismo año: "El famoso misterio que escribí en la primavera requiere solamente tres horas de lectura continua de un inconcebible galimatías o, como habría dicho Voltaire, de un galiflaubert". Se notará la importancia de la lectura oral: Gustave ha medido el tiempo de su texto. Y añade: "(para la próxima visita que me harás) ...tengo cómo abrumarte con mis producciones durante un largo rato, más ruidoso que agradable".

Inconcebible galiflaubert, lectura más ruidosa que agradable: estas palabras no deben engañarnos; estamos acostumbrados a la insinceridad de Gustave, a su falsa modestia. Después de todo, no está tan asqueado de Smarh en esa época, puesto que piensa leérselo a su amigo. Sin embargo, esta vez, las palabras son particularmente violentas y expresan, a pesar de todo el miedo de haber fracasado en su obra. Sin duda contaba con la admiración de Ernest para convencerlo de que le había salido bien.

Como vemos, el gran asco de escribir se proclama en el mes de junio; como sandwich entre dos cartas que lo aclaran.

Esta interpretación es enteramente válida y la creo tan verdadera como la otra. Más aún, aunque a primera vista parecen incompatibles, estoy convencido de que hay que adoptar una y otra. A los diecisiete años Gustave ya se ha acomodado a la sustitución que se le impuso. Ya resignado a escribir, ha terminado por hacer una inversión en esta nueva empresa: comprendió sin duda que la gloria de Molière corona al creador más que al intérprete. En la jerarquía de sus opciones personales el actor precede al escritor, sin ninguna duda; en la jerarquía social —de la cual él, más que cualquier otro, depende— lo que se da es lo contrario. Novelista, será más grande que si se hubiera limitado a representar a los Sganarelle. Entre estas dos escalas de valores, una y otra interiorizadas, se establece una tensión: turbado, va a intentar escribir, *scripta manent*, marcará su siglo y su obra, menos efímera que el *flatus vocis* del actor, lo sobrevivirá mucho tiempo. Por lo tanto acepta ser lo que le gusta menos, a condición de sobresalir en su arte: si lleva la mano a la pluma es menester, por lo menos, que sea el primer escritor de su tiempo. Cuando puede creerlo, cuando se persuade, en el momento de la concepción, de que la obra proyectada, por su amplitud, su riqueza y su belleza igualará a los muertos más grandes, olvida o reniega su vocación primera y se lanza a escribir en medio del entusiasmo: poco le importa, en ese instante, el camino que lo lleve a la celebridad; lo que cuenta es el renombre, sólo éste colmará su orgullo y su resentimiento. Pero en cuanto a la realización se siente asqueado por lo que escribe: es natural: tiene un solo tema, el Universo, y su arte no está aún a la altura de sus ambiciones. A la vez, redescubre su locura: ¿qué necesidad tenía de imponerse este pensum, la escritura, él, que sentía en el fondo de su corazón el calor, la fuerza íntima de un actor genial? Es castigado por haber escuchado a los otros y haber traicionado su vocación. Pensum: así llamará más tarde a su novela sobre la Bovary; pero hay que remontarse más atrás y convencerse de que esta palabra —salvo cuando se abandona a la elocuencia— designa a sus ojos la literatura entera, ese trabajo abstracto y sostenido que él practica sin alegría. Por esta razón no nos sorprendemos de que confiese, en la carta del 23 de julio: “Al querer elevarme tan alto, me he desgarrado los pies en los guijarros”. El interpretaba a Poursôgnac en la felicidad, abandonándose a su “naturaleza”; para producir a Smarh sufre y pifia el objetivo (“me habré hecho desdichado, habré entristecido a todos los que me rodean”, 23 de julio) por lo tanto se administra la prueba de que no había nacido

para escribir. Volverá más tarde a hablar de gloria. Nunca como antes: por lo pronto está persuadido de que ésta siempre se le escapará; y además la opaca y difusa, inasible celebridad literaria, no tiene nada en común con el sueño de su infancia, con el goce embriagador del éxito inmediato, toda la sala de pie, aplaudiendo y gritando.

Va más lejos aún: comediante, se entrega a todos con sadismo, con masoquismo; en el salón de billar hace de payaso y tiende su trasero a las cánulas, no teme soportar un martirio ignominioso y provocar la risa. En una palabra, hemos podido decir que es exhibicionista. Por el contrario, esconde sus escritos; salvo a Alfred y Ernest —y éste no siempre es admitido a las lecturas en voz alta— nadie está enterado. Hasta la publicación de *Madame Bovary*, escribir le parece un pecado solitario.¹⁸ Muchas veces interpela, al final o al comienzo de un cuento, a los desconocidos que han tenido la tentación de abrir su manuscrito: “¡No me leáis!” O veamos el comienzo de *Agonies* —tiene dieciséis años—: “(El autor) ha escrito sin pretensión de estilo, sin deseo de gloria, del mismo modo que se llora sin afectación... Nunca lo hizo con la intención de publicarlo más tarde; ha puesto demasiada verdad y demasiada buena fe en su creencia en nada para decirlo a los hombres. Lo hizo para mostrarlo a uno, a dos a lo sumo... Si por casualidad alguna mano desdichada llegara a descubrir estas líneas, ¡cuidado con tocarlas! Pues queman la mano que las toca, desgastan los ojos que las leen, asesinan el alma que las comprende”. Se podrían citar otras muchas advertencias. Por otra parte, hizo algo mejor aún: “dedicó y dio” las *Memoires d'un fou* a Alfred, lo cual significa que las escribió para éste y se las arregló para que sólo él se enterara. Repite más de cien veces en su Correspondencia que nunca publicará. A Louise, en el estilo épico-oratorio que le gusta emplear durante los primeros años de su relación, declara que van a enterrarlo con sus manuscritos inviolados, como a un guerrero con su caballo. Y este voto vuelve sin cesar bajo su pluma: no dejar rastros sobre la tierra, borrar los pasos, ser olvidado, morir dos veces, como si uno nunca hubiera existido. Así, el pasaje del arte dramático al arte literario aparece en el joven Flaubert como el pasaje de lo social a la singularidad secreta. No debemos entender

¹⁸ La comparación entre el trabajo del artista y la masturbación vuelve frecuentemente a su pluma: “Masturbemos al viejo arte hasta lo más recóndito de sus coyunturas”. “Al fin llegó la erección Señor, a fuerza de flagelarme y manustirparme”, etc., Cf. Roger Kempf: “Le double pupitre” en *Cahiers du Chenevis*, octubre de 1969.

por ello que se arranca el dominio de los otros, sino al contrario: como intérprete, se entregaba, como creador, escribe en el miedo y el resentimiento, se enmascara pero, en uno y otro caso, sigue dominado por Otro: esconderse... ¿no es reconocer implícitamente la primacía de aquél de quien uno se esconde? ¿De dónde viene, entonces, la diferencia entre las dos actitudes? Pues bien, por lo pronto, como siempre, de las condiciones materiales que superan la praxis y que la estructuran. Actuar en comedias implica, sean cuales fueren los sentimientos del actor, que representa un personaje para un público: el teatro es colectivo; escribir el papel que se va a interpretar —lo que hace el autor-actor— implica un cierto aislamiento; entiendo que, en el momento en que compone un papel o que inventa réplicas, éste, física o mentalmente, se aparta, se mantiene a distancia a fin de tomarse el tiempo necesario para contemplar la situación dramática en su conjunto; pero esta retirada pasa en silencio y el autor-actor se da cuenta de ello sólo a medias, en razón de que escribe para la representación y para los actores de su compañía: por lo tanto está en medio de la multitud incluso en el silencio del gabinete, aquilatando las reacciones del público e intentando utilizar a sus camaradas en el máximo de sus posibilidades. Por el contrario, si se trata de escribir una obra destinada a la lectura puramente óptica, la retirada es plenamente consciente; es el objeto de una intención formal y, por cierto, el autor está en medio de sus personajes, se pregunta a cada instante cuáles son las reacciones que más convienen a sus caracteres —“puedo llevar al extremo las pasiones de esta rubia? De acuerdo a lo que he dicho hasta ahora, ¿es posible tener sentimientos tan fuertes?”, lo cual equivale a decir: “¿Es realmente el personaje?”— y ello supone vivir con sus criaturas, permanecer en su universo imaginario: ya no se produce, en este caso, esa ósmosis que hace que el actor-autor compare sin cesar las fantasías de su mente con las capacidades de las personas vivientes, inventando —a veces sobre el escenario, en vivo, en el curso de los ensayos— réplicas que los actores le sugieren por su manera misma de interpretar el papel y, en otros casos, tachando una estrofa que al actor no le llega a “salir” como convendría. En este sentido el escritor, incluso cuando contempla en lo objetivo a tal o cual de sus personajes, sigue solo consigo mismo. No porque le sea imposible —como lo ha pretendido con frecuencia el subjetivismo burgués —hablar de alguien que no es él, ni porque sus criaturas sean necesariamente la proyección de sí mismo en el ámbito de la alteridad:

la cuestión es más compleja y no se puede responder a ella salvo mediante un tratamiento dialéctico de sus primeros datos: tendremos en este mismo capítulo ocasión de estudiar las primeras creaciones de Gustave en lo que tienen aún de torpe y arcaico. Pero, de todos modos, el autor, en la medida en que inventa, permanece en comercio consigo mismo: sus ficciones no son siempre él mismo en tanto otro, pero no cesan de ser suyas y él no cesa, en lo que a él se refiere, de sentir, al crear, el "mal olor" de su imaginación.¹⁹

Del mismo modo, no habremos de negar que conserva, al escribir, un nexo directo con el público al cual se dirige. Pero este nexo, en esta época y en esta sociedad, sólo puede confirmarlo en su soledad. No solamente, como veremos, porque hace su obra en la época del público inhallable, sino también porque el lector, durante el acto de lectura, está —es la costumbre de esos tiempos— tan solo como el escritor cuando escribe. En otra parte he mostrado que ciertas obras rompen la barrera de la serialidad y crean, hasta en el aislamiento más completo, una especie de llamado a la solidaridad del grupo. Pero es evidente que, en el posromanticismo, la lectura serializa y remite al lector a su individualidad serial. De este modo, aun en el caso en que el autor apuntara sin cesar a su público e intentara con cada palabra que traza su pluma prever las reacciones de éste, sólo tendría una impresión confusa de soledades yuxtapuestas, y ello, necesariamente, lo confirmaría en la suya. La relación literaria entre los miembros de la pareja creadora puede, en esta coyuntura, ser calificada por lo tanto de nocturna: Gustave es remitido a la masturbación porque esta relación se le presenta como un onanismo de dos. En contra de ello reacciona imponiendo a sus íntimos sesiones "más ruidosas que agradables" de lectura en voz alta. Pero este esfuerzo de socialización no hace más que acrecentar su desolación: al reservar su obra para dos, o más bien para un solo oyente, se esfuerza por rechazar todos los desconocidos a quie-

¹⁹ No digo que la soledad esté impuesta por esencia al escritor: existen formas sociales de creación literaria: la colaboración es una de ellas. Hay otras: la revolución cultural puede llevar a la producción colectiva de una obra escrita (e igualmente a cuestionar al arte en nombre de la creación práctica). Describo la situación más común en el siglo XIX, simbolizada por el hecho de que muchos escritores, a fin de aislarse al extremo (como Balzac o George Sand) trabajan de noche, cuando el sueño disuelve la sociedad que los rodea (Stendhal, al levantarse al amanecer, manifiesta que sigue perteneciendo a los siglos clásicos y que prolonga la actitud literaria del siglo XVIII hasta en la época de la soledad "romántica").

nes les podría gustar lo que él produce. Además ¿cómo se puede escribir si no se desea ser leído? La consecuencia de estas postulaciones contradictorias es que Gustave establece su relación con el público por encima de la negación radical de éste. Y esto se muestra suficientemente en la ingenuidad que demuestra al terminar *Un parfum*... con un intento de apartar de su lectura a los que, necesariamente, ya lo han leído de cabo a rabo. Por otro lado se da cuenta de ello e intenta corregir su falso candor con un irónico "Si no es demasiado tarde". En *Agonies* se guarda de caer en el mismo error y, ya desde el principio, ruega que se ponga de lado el "libro", cuyas líneas 'queman los ojos'. Entonces ¿qué? ¿No es ya un libro? ¿No ha sido ya "puesto en circulación"? ¿Puede Gustave impedirse, en el instante del rechazo, desear la publicación? Las últimas palabras de su primer capítulo prueban que "cuando desespera sigue esperando" encontrar a un Alter Ego desconocido que, a pesar de las advertencias prodigadas, siga adelante y "le agradezca el haber reunido en unas pocas páginas todo un inmenso abismo de escepticismo y de desesperación". Podemos ahora comprender el aspecto clandestino de la escritura en el menor de los Flaubert: actor, quería hacer reír y, en consecuencia, no tenía miedo del ridículo; pues la comedia—desde la concepción hasta la realización— es enteramente social: nace de un hecho colectivo, la hilaridad, y culmina en lo cómico, proposición al auditorio de lo risible retrabajado. El niño se produce como cómico porque se descubre risible; en este sentido la huida hacia el personaje es ambigua: se descubre, por cierto, al interpretar a los bufones, pero, al mismo tiempo, gobierna la risa y además el personaje interpretado es, a pesar de todo, otro, diferente de él. Es decir, no descubre a la honorable compañía nada sino lo que ésta a sabiendas, ha hecho, de él. Socializado por lo risible, intenta hacerse instituir como representante calificado de todos los risibles; el aspecto social de la empresa lo protege contra toda tentación de desenmascararse en su verdad de solitario: en el nivel de lo cómico, estas verdades no tienen curso, ni siquiera se las concibe, puesto que el actor solo hace reír desolidarizándose de sí mismo. Desde el comienzo hasta el fin todo es público: empieza con un impacto de los otros sobre Gustave y debería terminar con un impacto de Gustave sobre los otros. Triunfo ignominioso, por cierto, pero en el cual el niño nada tiene que perder. De repente, la empresa es rechazada: el niño sigue siendo risible, pero se le niega el derecho de hacerse cómico; se lo arroja a su verdad de solitario; más aún, se lo desnuda

en su subjetividad no socializada. En realidad la interioridad misma, en lo más profundo, había sido formada en él por los otros y son los otros los que, al negarse a que pueda elaborar socialmente la risibilidad con que lo afectaron, provocan la toma de conciencia que hace rápidamente de su anomalía. Dado que la literatura es, en su punto de partida, el arte dramático negado, se le presenta como su insocialibilidad, su destierro en sí mismo. El rechazo circunscribe y sanciona su anomalía: ya es risible —o sea, objeto de escándalo menor—, pero al prohibirle que explote su carácter social, se lo obliga a defenderse tomándose en serio. El le pedía a la comedia la institución de su ser-otro, es decir, de su ser-para-otro; despedido, pide a la literatura que lo instituya —contra su dimensión social, que permanece pero que se le ha prohibido explotar y que debe padecer en la humildad— en su ser-para-sí, que había vivido hasta entonces en el aturdimiento de lo inmediato; el resultado: contra la risa, llora por escrito; sus primeras obras, con pocas excepciones, son siniestras. Se dirá que las escribió bajo la influencia del romanticismo, de su triste vida en el colegio; y, en una cierta medida, que habremos de considerar más adelante, ello no es erróneo. Pero no olvidemos que el autor de *L'amant avare* había leído ya tragedias y dramas y no era feliz: sin embargo, en esa época sólo escribió piezas cómicas. Y además sus relaciones, en el colegio, no debían desagradarle tanto en un comienzo, puesto que invita al billar a algunos condiscípulos, para hacer payasadas ante ellos. El motivo principal del cambio sobrevenido es que se lo ha remitido a la interioridad y ésta se le aparece como es, por primera vez en su vida: un nido de víboras: lo que él superaba en el despliegue cómico se convierte ahora en insuperable; no porque la interioridad se plantee por sí: es el rechazo exterior que reduce a Flaubert a no ser más que esa desdicha ingrata y ese resentimiento. ¡Si por lo menos el azar lo hubiera hecho narcisista! Pero no: él no se quiere. De tal modo que sus "gritos escritos" no pueden ser, al servicio de lo insuperable, sino odio gritado contra otro y proclamado asco por sí mismo. Al mismo tiempo las frases sacian extraños deseos negros que él no conocía. Lo más impresionante tal vez, desde este punto de vista, no son los textos que hemos interpretado en esta primera parte sino los proyectos de "melodrama" que concibió sin llegar nunca a abordarlos del todo. A través de las fabulaciones de su desesperación se descubre la extraña "novela familiar" de la cual hablé antes: su madre es violada o seducida y abandonada. De todos modos, desvirgada en la

mentira o en el horror, la desdichada lo pare, el niño le es arrebatado y ella cae en el fango. Finalmente Gustave, en el burdel, la hace suya por unos céntimos. Al reconocer —demasiado tarde— a su hijo en su amante, la infame se arroja bajo las ruedas del féretro que lleva a éste. ¿Quién es esta llorona, esta víctima, esta mujer vilipendiada en sus sentimientos más sublimes? Lo hemos visto: es la señora Flaubert y también Flaubert en persona. Pero ¿cómo es posible que el niño haya pasado de la comedia bufa a estas elucubraciones perversas y sombrías? Simplemente porque no se adjudica un papel en las piezas que pretende escribir. El autor-actor sólo podía hacer farsas porque para él todo consistía en tener “papeles de estrella”; al ser despedido el actor, el autor sueña en escribir para el teatro pero, al haber desaparecido la consigna de producir comicidad, hubo cambio a la vista y las piezas en preparación giraron hacia el negro absoluto, pues ya no son —del mismo modo que sus otros escritos— un medio social de producir, a los ojos de sus verdugos, el monstruo que éstos hicieron de él, sino un esfuerzo nocturno y masturbatorio para dar consistencia a sus sueños rencorosos, a sus deseos prohibidos, a sus humores, deponiéndolos sobre el papel.

Por esta razón, su actitud hacia su nuevo estado es ambivalente: quiere y no quiere estar allí. A pesar suyo, el escritor no deja de anhelar que, otro masturbado, de noche, se encuentre por casualidad con un manuscrito de Gustave, lo lea a la luz de la vela, escondiéndose de su familia, para encontrar en él la confirmación de sus terrores y la turbia satisfacción de sus deseos: pues este lector es, por definición, lo contrario del reidor; está desarmado por la soledad. Pero el joven Flaubert no tiene por este Alter Ego nada más que un mínimo de simpatía: demasiado próximo, durante sus fiestas nocturnas, para conferir a las obras un ser-objetivo verdadero, en cualquier momento puede eguir siendo capaz de mezclarse con sus camaradas y burlarse de repente del imbécil que, poco tiempo antes, le hacía derramar lágrimas; lo mejor sería matarse, como se había puesto de moda entonces, después de la publicación de Werther. De todos modos, el peligro de la literatura está allí: al expresar con palabras escritas su sentimiento íntimo, Gustave el risible da a los reidores nuevas ocasiones de risa; si les hablara, su presencia, su fuerza, su convicción, su voz podrían tal vez frenar su hilaridad; pero está petrificado en los grafemas inertes que sólo son lo que son; helo aquí desnudo, prisionero sin defensa, de estas páginas borroneadas, que pueden interpretarse como se quiera, sobre las cuales puede caer

una fría mirada quirúrgica o una banda de jóvenes bromistas pueden robarlas para leerlas en voz alta, dándose palmadas sobre los muslos. Contra ello Gustave intentara más tarde precaverse mediante el impersonalismo, conjunto de procedimientos que apuntan no tanto a suprimir la presencia-en-persona del autor, cuanto a sustraerla de los babiecas que leerán sus libros. Mientras tanto, de un extremo al otro de su adolescencia, sólo escribe para lamentarse y tiene un miedo atroz de que se burlen de sus quejas.²⁰ De allí su doble escritura agresiva y desagradable: se abandona y se toma en serio para burlarse inmediatamente, el primero, de sí mismo. Aquél que, antes que nadie, se desolidariza de sí, lo hemos visto, pretende esquivar la risa colectiva o, por lo menos, poner a los reidores de su lado. Pero no se trata de un azar, de una circunstancia inesperada que lo volvió provisionalmente risible. ¡Qué actitud penosal! En toda ocasión se acecha, se descifra, vigila su discurso para sorprender en él, antes que los otros, los retruécanos que se han hecho sin intención, las alusiones involuntarias y desdichadas a acontecimientos demasiado conocidos, etc., etc.: los aguantalotodo, en los colegios, son así; les está prohibido reírse de los otros, pero están en libertad para reírse de sí mismos, en libertad para provocar en los buenos fariseos que los rodean el desprecio que alberga el hombre honrado por el que se toma a sí mismo para el churrete —“para hacerse el interesante” dicen estos imbéciles, mientras que para los desdichados sólo se trata de evitar el rechinar de dientes que los aislarían y compensarlos, en todo caso, denunciándolos cuando se producen—. Así es, por lo tanto, Gustave autor, en la época de su adolescencia: se entrega a las quejas y se apresura a desolidarizarse de sus quejas declarándolas risibles. O sea que sus escritos son clandestinos desde el principio: los protege contra el Otro, poniéndolos bajo llave en sus gavetas y, en el texto mismo, mediante el recurso a la risa. Este nuevo avatar permitirá comprender mejor la evolución de lo cómico en el adolescente, y cómo pasa de objeto risible a sujeto de la risa (ya no gobernando la risa de los otros, sino justamente apropiándosela para transformarla en una

²⁰ “Si me aventuro a mostrar (estas páginas) a un número reducido de amigos, ello será una prueba de confianza...” (Un parfum à sentir: Deux mots). “Tai vez te reirás más tarde... al echar la mirada sobre un pobre niño que te quería por sobre todo y que ya tenía el alma atormentada por tantas tonterías” (Agonies: dedicatoria a Alfred). “Y luego el Cristo lloró... y Satanás, lanzando una carcajada más horrible que la de la muerte...” (Ibid. Conclusión). Etc., etc.

trampa, llevando a los otros a que se rían de él para constituirlos risibles por su risa misma y para que él pueda finalmente descubrirlos como objetos puros de su irrisión), en una palabra, como pasa de Poursôgnac al dios Yuk. En el momento actual toma prestada la risa de los otros para prevenir intolerables burlas, para proclamar antes o después sus quejas: lectores, son jeremiadas, no os incomodéis en burlaros, yo las transcribo para divertir y no me tomo en serio. Pero, precisamente, él se toma en serio, su ironía es tan sólo una precaución, está fuera de tono o, más bien, es actuada. Por ello, le descubre que es alteridad, punto de vista de los otros sobre él mismo y que, en cierto modo, él se la ha robado; que conoce sus resortes y puede volver contra ellos su hilaridad. Desde el punto de vista de Gustave, el procedimiento es capital. Pero también es posible —volveremos pronto sobre esto— ver aquí la transformación por el trabajo de lo cómico primario (el bufón se entrega a los hombres que lo consideran un subhombre) en una de sus formas secundarias (al reírse de sí, el cómico ríe de su naturaleza humana y la risa que provoca en los demás deliberadamente pone en ridículo por ellos y en ellos al género humano en su totalidad). También es verdad que, en esa época, esta mezcla de cándido abandono y de humor negro sólo a él le pertenece.

Queda por mostrar ahora qué fue, en su décimotercer año de vida, esta interioridad apasionada y siniestra a la cual lo redujo un rechazo soberano. ¿Diremos que la descubre o que la crea? Lo uno y lo otro. En realidad, existía ya implícitamente como aquello que intentaba superar hacia el ser del actor, como el humus profundo pero incognoscible de donde extraía, gracias a su inspiración confiada, sus efectos más cómicos. Dicho de otro modo, como lo que él no debía tomar en serio. Quiso, como sabemos, huir de su desrealización realizándose como actor. Actor rechazado, vuelve a encontrarse en su desrealidad constituida de niño imaginario. Pero ésta, a partir de sus juegos con Caroline, se había enriquecido con un contenido negativo; originalmente era tan sólo el amor rechazado, el pathos vivido pero denunciado del exterior como una mentira. Ahora la castración original se ha repetido dos veces: existió la Caída y después la vocación contrariada; el resentimiento se descubre y se trabaja, todo lo vivido que hemos descrito en la primera parte tiende a explicitarse, a plantearse para sí: ¿acaso no es leyendo sus primeras obras que hemos podido descifrar las intenciones profundas de este corazón desgarrado? Celos, envidia, rencores, misantropía, fa-

talismo, escepticismo, lucha de dos ideologías opuestas, todo está allí; a los trece años, “lo peor es siempre seguro”: ya no aflojará más. Pero este pathos inducido, aunque se desarrolló y explicitó ampliamente, no queda por ello menos desrealizado. Sufre, detesta, se encoleriza, sin duda, pero nunca llega a convencerse completamente de que de veras siente sus pasiones. Por lo pronto, éstas no entrañan el poder afirmativo: se desencadenan y lo arrastran como fuerzas naturales, pero él está privado, por su pasividad constituida, de toda posibilidad de asumirlas o combatir las; por esto mismo —y por la mirada quirúrgica que las desarma— sufre su violencia como un sueño sin poder reconocerlas ni estatuir sobre su realidad; aquí lo tenemos, pues, de vuelta en la insinceridad primera, incapaz de saber si sufre realmente o si juega a sufrir y, a la vez fabricando este pathos sentido aunque sin el visado de sentimientos imaginados —como el Gran Deseo, del cual hemos hablado antes— con los cuales se afecta, pero que no experimenta o, más precisamente aún, de los que no sabe si son los suyos propios o los de otro que él se dedica a sentir correctamente en todas sus fases, aunque en la imaginación. En otras palabras, el bufón social, después de este nuevo destierro, vuelto a arrojar hacia una soledad autística, en la cual sus pensamientos se desenvuelven sin reductor alguno, lejos de descubrirse en todo esto a él mismo como persona, se ve de repente sumergido en el mundo sombrío y despiadado de la imaginación, interior y exterior subjetivo y objetivo, relación móvil de un macrocosmos ilusorio con una ilusión de microcosmos, donde todo se siente “entre paréntesis” por El y Yo indistintamente. Antes, ya lo dije, este conjunto turbio se sumergía en la interpretación; ahora le está prohibida. Por cierto, no se privará de interpretar papeles delante de sus padres ni en mostrarse a sus íntimos por medio de lo que antes llamé la gesta. Pero el orgullo le impide abrirse a los otros en toda su desrealidad: vasallo, deja ver la gesta del Señor; en el colegio desempeña el papel del malvado rabelesiano: en cuanto a todo el resto, pese a toda su desgracia y vergüenza, sólo cuenta con un medio de expresión: la palabra. Sus inconsistentes afectos sólo adquirirán consistencia depositándose sobre el papel; sólo la pluma transformará su desrealidad en irrealización. Reducido al monólogo, hablando solo y no sabiendo quién habla en él ni a quién, ni lo que éste en él quiere decir, sólo escapará a la desintegración total personalizándose por lo menos como el que tiene por oficio transcribir las voces que oye.

Es ésta, pues, la nueva opción; se puede decir que se la hace en la coerción y la urgencia; vuelto a arrojar hacia la desrealización; no se trata para el niño de expresarse por medio de palabras, sino de personalizarse por ellas. Será el autor, de acuerdo. Pero esta elección de una mutilación impuesta no puede dejar de presentarle la cosa literaria más que como un conjunto confuso de contradicciones. Objetivamente el autor se coloca más arriba que el actor; subjetivamente, para Gustave, sucede lo contrario. Entre estos dos sistemas axiológicos hay pura y simple incompatibilidad. Pero su antagonismo no es vivido francamente: en primer lugar, el otro es soberano. El tiene, a los ojos del niño, las llaves de la realidad; si el pasaje del arte dramático al arte literario es considerado un progreso, es menester lo sea de veras; la gloria verdadera es la de Hugo, no la de Kean. Esta afirmación del Otro, en él, es tanto más llamativa por estar, en lo profundo y solapadamente, negada por lo vivido: Gustave cae desde arriba en la literatura, la padece, alberga un resentimiento secreto contra las palabras. Y a consecuencia de esto el objeto literario empieza por aparecérselo como ambiguo o, más bien, como singularmente decepcionante. La ambivalencia de Gustave, en lo que se refiere a su nueva empresa, se marca en la alternancia de sus entusiasmos y sus repugnancias. Vislumbra un tema que le parece grandioso y que sólo es, lo sabemos, la totalización. En este nivel de abstracción poco importa que la empresa totalizadora sea el producto del autor-actor o el del escritor: sea cual fuere la forma de abordarla, la obra —en lo esencial— no dejará de ser el Todo caído en la trampa. Arde, con las mejillas encendidas se pone a escribir, y la desilusión sobreviene a través del movimiento mismo de su pluma: él no quería esto, él anhelaba gritar, estremecerse, y ¿qué son estos garabatos mudos que se secan sobre el papel? En este punto se abandona: recordemos *Un parfum...*, retomado, dejado, retomado: un día de trabajo, un mes sin reabrir el cuaderno, una semana para los cinco capítulos siguientes y, después de un nuevo silencio cuya duración ignoramos, dos días para escribir los siete últimos capítulos y la conclusión: se diría que se apresura hacia el fin para llegar más pronto al término de una tarea que lo abruma. No es exactamente eso: digamos que se abandona a la inspiración en la medida en que ésta es oratoria y que las palabras lo engañan en la medida en que se desprenden de su monólogo interior para llegar a ser —por una transustanciación que nunca deja de sorprenderlo— caparazones negros de insectos

muertos; ambigüedad cuyas razones conocemos: él se complace en llevar al extremo su elocuencia, al mismo tiempo la desilusión lo invade y tascas el freno con los dientes para terminar de una vez, lo antes posible, antes de que el aburrimiento se apodere de él y lo obligue a aplastar todo, dejando interrumpida la obra. No se trata aquí de una insatisfacción relacionada con sus insuficiencias de autor: el desagrado viene después, cuando se relee. Lo que siente profundamente sin explicitarlo siempre, es la insuficiencia del lenguaje escrito: cada frase se le aparece, sobre el papel, como un empobrecimiento de lo que pretende conseguir o sentir, la riqueza sonora —e imaginada— de su elocuencia. Al hacer la relectura, registra sus defectos: todo sucede como si, durante el trabajo, pensara oscuramente: este instrumento no está hecho para mí y, más tarde, como si al releer ávidamente su obra para encontrar en ella vestigios de talento, llegara a la conclusión: no estoy hecho para tocar este instrumento. No vayamos a creer que tiene horror de escribir: encuentra placer, por el contrario, en escuchar las palabras que surgen en su mente; digamos más bien que este placer se le echa a perder incesantemente por la necesidad de transcribir. Y que conserva, en esa época, una sorda animosidad contra su propia empresa. Animosidad, malestar ocultos bajo la exuberancia de la inspiración: así vive, en un principio, sus relaciones con la literatura.

Hay otra contradicción que, como la primera y por las mismas razones, lejos de ser un enfrentamiento de principios opuestos se manifiesta como una ambigüedad objetiva: su estilo zumba, con lo cual queremos decir que hay, en sus frases, un remanente sonoro: hemos enumerado, más atrás, las principales consecuencias de esta superaudibilidad; pero él no ignora, al mismo tiempo, que su tarea de escritor es sacar ventaja sobre lo visible para compensar la desaparición de lo sonoro y de sus acompañamientos gestuales. Hay más: la primacía del fonema se mantiene a la sordina con todo lo que comporta para Gustave de socialidad inmediata —es su ser-público rechazado— mientras que la estructura del grafema necesariamente remite al joven autor a una soledad que no puede asumir —es, en efecto, la de la desrealidad y no un aislamiento real—. En este nivel, podríamos decir sin exagerar que la ambivalencia de su empresa se traduce en fascinación (vértigo del soliloquio y de la masturbación, tentación perpetua de abandonar la "risa rabelesiana", su nuevo papel público, por las grises y turbias comodidades de la tristeza y llevar al extre-

mo, en lo imaginario, su anomalía) y miedo (justamente como el onanismo y la sumersión en un encaprichamiento narcisista puede asustar a un niño burgués y saturado de prohibiciones). Lo que, por otra parte, contribuye a velar estas antinomias, es que el pater familias no es más indulgente con los literatos que con los actores. Aunque, ciertamente, el oficio de escritor no sea deshonoroso, no es sin embargo menos indigno de un Flaubert. Sobre este punto el pensamiento de Achille-Cléophas debía ser más matizado: admiraba a Montaigne, supongo, puesto que lo cita en una carta a Gustave. Y a Voltaire. Si hubiera adquirido, por alguna premonición sobrenatural, la certeza de que su hijo menor habría de igualar más tarde a estos dos grandes hombres, probablemente se habría dejado conmovir. Pero estaba demasiado seguro de lo contrario: su hijo no tenía la cabeza del todo bien hecha, nunca se elevaría hasta el nivel de estos moralistas. El médico filósofo, que se jactaba de escribir bien —como lo prueban las elegancias prolijas de su tesis— consideraba a la vez que la literatura estaba al alcance de todos (una buena inteligencia, cultivada y conocedora del idioma materno, es siempre capaz de pergeñar una nota o compaginar un discurso) y que es indispensable una cabeza sólida, una inteligencia aguda, una observación genial de las costumbres humanas para atreverse a especializarse sin caer en el ridículo. Gustave estaba perfectamente informado sobre este punto. Su padre no ignoraba que él escribía, y no veía mal alguno en ello siempre que los estudios del joven no se perjudicaran; sin duda habría aceptado la idea de que su hijo, convertido en médico, subprefecto, procurador o notario, hubiera publicado un día, costeando los gastos de autor, algún tomito de poesías escritas en ratos perdidos, pero no concebía que se pudiera consagrar la vida a esta ocupación fútil. Así la prohibición seguía vigente y el niño, que era consciente de ella, entía perfectamente bien que seguía estando, al escribir, en el plano de lo imaginario, que jugaba a ser escritor: el aspecto lúdico de esta actividad lo apartaba de indagar sus aspectos contradictorios. Como no encontraba en sus allegados la misma negativa inflexible que éstos habían opuesto a su verdadera vocación, Gustave no experimentaba ni la pasión ni el transporte sádico y masoquista que lo atormentaban entonces. Ya no soñaba en afirmarse contra ellos mediante la “gloria del inservible”: al comienzo, por lo menos, se limita a vivir en concubinato con la literatura sin decidir si está hecho para ella o, como lo dirá pronto: el Arte es la más

sublime y la más engañosa de las ilusiones; tampoco teme del todo que se le impida algún día consagrarse a ella. En todo caso, si hay prohibición, no tendrá el carácter de un anatema; se podrá combatirla o esquivarla (veremos más tarde la lucha sin cuartel que opondrá Gustave a su padre y la actividad pasiva del primero al activismo voluntarista del segundo); menos amenazada, esta nueva ocupación no tiene la fragilidad desgarradora de la primera; siente menos tentaciones de aferrarse desesperadamente a ella. Por estas razones no se apresura a lanzar su segundo reto al rostro de la familia —“Seré escritor”— y a comprometer, con un juramento precipitado, su porvenir entero. Escribe entre paréntesis, así no más sin preocuparse demasiado de saber porqué ni de forzar sus intenciones inmediatas: la literatura es un juego incoloro y solitario al cual se entrega por no encontrar nada mejor, sin tener un placer realmente puro pero sin ignorar que, cuando finge escribir, hay alguien o algo en el fondo de él a punto de tomarlo en serio, lo cual provoca en él, más que alegría, una profunda inquietud.

He aquí, pues, un niño lanzado a la formidable empresa a la cual se cree destinado. Se lo frustra y se ve forzado a especializarse en una actividad que corresponde, según él, a una fase inesencial de la primera; él escribía del mismo modo que pegaba los tabloncillos de su teatro: para representar comedias. Este medio, de medio se vuelve para él su fin insuperable; el choque apenas sería menos violento si, por haber clavado clavos antes de interpretar a Poursôgnac, se hubiera transformado de repente en carpintero. La metamorfosis es de todos modos más radical, puesto que es remitido de la socialidad al autismo y descubre en sí mismo, sin saber demasiado bien quién los piensa, un pulular confuso de pensamientos que lo horrorizan. Al mismo tiempo, el problema principal parece perder toda posibilidad de ser resuelto: él tenía que hacerse instituir por los otros como centro de desrealización en su cuerpo. Punto final: el cuerpo es devuelto a su realidad animal, la irrealidad permanece en su alma. Se lo despoja de su gran voz cómica, de sus gestos bufonescos, siente su frustración en el asco por cada palabra que escribe. Descontento, inquieto, piensa a cada instante que le hicieron tirar la carne por su sombra. Si es así, se impone una pregunta: ¿por qué se obstina en escribir? ¿Por qué todo este trabajo? ¿Por qué todas estas páginas garabateadas con pasión? Si la literatura es un pensum, ¿por qué la practica con

tanto apetito? Otros, sin duda, habrían plantado todo, corriendo el peligro de volverse locos o imbéciles. ¿Por qué clase de heroísmo sublime o estúpido Gustave se obstina en seguir un camino que él cree no ha de llevarlo a ninguna parte? ¿Cómo puede, en la misma obra, indicarnos claramente sus repugnancias de escritor y exclamar de repente: "¡Vosotros tal vez no sabéis lo que es ese placer: componer! Escribir, oh, escribir es apoderarse del mundo, de sus prejuicios, de sus virtudes y resumirlos en un libro; es sentir que nuestro pensamiento nace, crece, vive, se eleva sobre su pedestal y allí se queda para siempre."²¹ Esto no podría comprenderse si la segunda castración no estuviera en el origen de una conversión progresiva. Es lo que debemos estudiar ahora.

²¹ Final de *Un parfum à sentir*.

Scripta manent

La conversión aparece aquí como una fase de la personalización: ya no se trata solamente de interiorizar lo que se padece, ni siquiera de asumirlo en la unidad del stress; en el caso de Gustave se trata además de acompañar el impulso que le hace practicar un giro brutal, dirigirlo poco a poco y, después de una rotación de 180°, asumir su situación superándola hacia un otra parte definido y planteado por una opción nueva y espontánea, como si este trastrocamiento debiera ser la oportunidad de su vida.

Por lo pronto una precaución: la literatura, en Gustave, nace de una vocación contrariada y siempre llevará su marca. Pero recuerdo aquí que esta vocación original no era en modo alguno un don en el sentido que se suele dar a este término: no se trataba ni de una plenitud ni de una capacidad, sino de una necesidad; Gustave, como actor, no está dotado;¹ interpreta comedias para lanzar un llamado al ser explotando los medios que tiene a mano, es decir, su desrealización misma. Pero, se dirá, ¿no echa de menos que no se lo haya alentado? Bien dirigido, ¿acaso no hubiera podido imponerse al público y conocer la gloria desde las tablas? Contesto que la pregunta carece de sentido: Gustave, justamente, no es Kean y lo sabe muy bien: hijo de familia, su vocación primera ha nacido para ser contrariada. ¿Y si se hubiera sublevado? ¿Si hubiera huido de la morada paterna? Entonces no hubiera sido ese Gustave a quien, lo sabemos, toda rebelión activa le está vedada. Sólo podemos hacer una pregunta sensata: el comediante aficionado que fue —ante su camaradas, su familia, sus colegas, cuando

¹ Nadie lo está.

representaba sus papeles favoritos: el Muchacho, el buen Gigante, el Excesivo o San Policarpo— ¿cuánto valía? ¿Era convincente? Para saberlo, tenemos que contar con los testimonios de quienes lo vieron. Son variables de uno a otro testigo y, en algunos casos, de un momento a otro; a veces fascinó o inquietó: los Goncourt, después del baile del Idiota, quedan completamente embobados; su padre se asustaba cuando Gustave imitaba al periodista de Nevers. A veces arrastra —de aquí su ascendiente sobre sus condiscípulos— pero, sobre todo, abruma; y, además, se lo cala muy pronto: Jules y Edmond sintieron sin mayor demora en su juego algo detonante y falso que liquidaba la ilusión. Más tarde, ni Laporte ni Lapierre creyeron en Policarpo o en el Gigante fingían estar convencidos por amistad, para darle gusto. Pero lo esencial aquí es que Gustave está hecho para encarnar un solo personaje —pues todas estas peripecias se parecen— no exacta y totalmente el suyo, sino la persona que quiere aparecer a los ojos de los otros y que describiremos en un próximo capítulo. De modo que su vocación primera no parece ser nada más que la reacción más simple y más inmediata ante su desrealización, y supongo que ésta, e igualmente su pasividad constituida y su naturaleza pítica, hubieran podido servirle en caso de haber subido a un escenario. Pero, a parte de que estas determinaciones no hubieran bastado, cada una de ellas es, ante todo, negativa. Por esta razón, en él, el actor rechazado, no podía molestar al escritor debutante, del mismo modo en que una exuberancia genial, una energía rebosante y orientada habría podido a cada instante contrariar o desviar su inspiración o su trabajo literarios. No hay nada de esto: justamente un vacío, una deficiencia que debe ser vencida, una nostalgia. La nueva solución encierra en ella misma la solución rechazada, se hace negación y, por ello mismo, amenaza aproximarse más a la positividad; al mismo tiempo que subsiste en esta superación que cambia los términos mismos del problema, la primera vocación coexiste con éste, sin legitimidad ni visado, como necesidad salvaje de representar papeles públicamente, lo cual, en cierto modo, da licencia a la escritura para ser más vigorosa, menos elocuente, puesto que las improvisaciones de Gustave le permiten descargarse por medio de la voz.

En consecuencia, en el origen, la literatura aparece como una solución de reemplazo, a la vez urgente y dudosa. El problema sigue siendo el mismo: este niño no está seguro de nada; tal vez imagina que existe; ¿cómo dar a lo imaginario una consistencia que lo acerque a lo real? Algo ha cambiado.

sin embargo, en el planteo; el rechazo castrador relegó a Gustave a otro sector de lo irreal: el de las imágenes que se llaman impropriadamente “mentales” y que el romanticismo bautizó como el dominio del “sueño”. Hasta aquí, ni falta hace decirlo, ya soñaba, pero sin conferir un estatuto particular a sus ensueños: entre los éxtasis ² y la comedia ³ las imágenes huidizas, en girones, aparecían y se esfumaban en el olvido, al paso de un monólogo interior (hemos de volver sobre esto) que seguía siendo bastante pobre. En un comienzo, él de ningún modo piensa en convertir a esta imaginería en la materia de su arte. Pues él es actor. Por el contrario, abandona a Ernest de buena gana estos ejercicios de pluma: “Si quieres juntarnos para escribir yo escribiré comedias y tu escribirás tus sueños y como hay una señora que viene a ver a papá y siempre cuenta idioteces yo las voy a escribir”. La división del trabajo está indicada claramente: para mí el arte dramático, para ti la literatura. ⁴ Llama la atención que el sueño —que aquí hay que interpretar en el sentido de ensoñación poética— se le aparezca, por lo pronto, como digno de ser transcrito tan sólo en la medida en que es el sueño de otro. Ernest le comunicaba sin duda sus proyectos para el futuro, sus anhelos, sus remordimientos; tal vez llegó hasta inventar historias melancólicas y suaves en las cuales era, de todos modos, el personaje principal. Sabemos que era un poco mayor que Gustave: diez años no es una edad demasiado precoz para soñar con pasiones tiernas y amores caballerescos. ¿Era el joven Chevalier en esta época más novelesco, más “romántico” que Gustave? Este, en 1831, demuestra que ya posee una cultura bastante extensa,

² O postraciones.

³ Toda la gesta que intenta hacerle sentir extremadamente lo que no siente bastante, a su modo de ver.

⁴ Según sus cartas y escritos de esa época, se puede decir que Gustave divide a la prosa en cinco sectores: el discurso (“Elogio de Corneille”, “Discursos políticos”), la historia (ofrece a su madre, en 1831, un resumen del reinado de Luis XIII), el documento humano de origen oral (transcripción de cosas oídas, la señora que dice idioteces...), el teatro y el sueño. Sin duda, también escribe poemas (“Epitafio al perro de M. D...”), pero en general son de circunstancia y no se inspiran por cierto en las *Meditaciones poéticas* de Lamartine.

La carta del 31 de diciembre de 1831 nos informa, en definitiva, que de estos cinco sectores hay dos que, a los ojos de Flaubert, son privilegiados: la comedia que, a su manera, reúne en sí el documento y el discurso, puesto que éste es para él la culminación de la literatura oral; el sueño que, por el contrario, viene directamente del corazón: aquí las palabras remontan desde las profundidades hasta la pluma sin pasar necesariamente por el estadio oral.

aunque exclusivamente clásica. ¿Habremos de imaginar que su amigo le confiaba sus tempranas emociones? Es verosímil. Evidentemente, la sátira burlesca de los almaceneros uniformados, que Ernest escribirá poco después con el título de *Soliloque d'un garde national* —y que es su contribución a la décima entrega de la revista *Art et Progrès*— no parece indicar en él una fuerte propensión a las meditaciones poéticas. Pero aunque el personaje que habla en primera persona sea un ridículo compuesto, sin ninguna proyección lírica del autor, el yo de Ernest parece más estructurado, más afirmativo que el de Gustave (tal como se muestra en *Voyage en enfer*), más limitado también. Este Yo puede muy bien abandonarse a un onirismo dirigido sin perder nunca su vigilancia. Por otra parte, parece que el futuro procurador se entregó, entre los años 39 y 40, a las melancolías propias de un romanticismo aburguesado: lee a Rousseau,⁵ admira a George Sand, tiene efusiones religiosas,⁶ prorrumpe en sollozos, envía a Gustave, escandalizado, epístolas graves y poéticas sobre la amistad⁷ y, curiosamente, a diez años de distancia, devuelve a Gustave la proposición que éste le había hecho en el 31: “Me dices que te cuente cuáles son mis sueños”.⁸ En esta época Gustavo le reprocha, con altanería, el tono elegíaco de sus cartas: “¿Qué te pasaba, pues, el día en que me escribiste? ¿Acaso ignoras todavía que, según la poética de la escuela moderna (poética que tiene sobre las otras la ventaja de no ser una sola) toda Belleza se compone con lo trágico y lo bufonesco? Esta última parte falta en tu carta”.⁹ Nos enteraremos más tarde, por una carta que Gustave envía a su madre en 1850, que Chevalier “también ha sido artista: llevaba un cuchillo-puñal y soñaba¹⁰ con proyectos de dramas”. “Como Antony”, precisará el *Préface aux dernières chansons*. Es decir, es muy probable que Ernest haya pasado de una voluptuosa y sombría tristeza a una seriedad de hierro: perfecto ejemplo de lo que Drieu llama “la soñadora burguesía”. Lo importante es que Gustave, soñador clandestino, descubre el sueño por las confidencias orales de otro, como si el abandonarse a sí mismo, la intimidad dulce y amarga de sí le vinieran del exterior por el dis-

⁵ Correspondance, t. I, pág. 35. La influencia del “Vicario savoyano” es manifiesta.

⁶ 15 de abril de 1839.

⁷ 19 de enero de 1840.

⁸ 14 de enero de 1841.

⁹ 19 de enero de 1840.

¹⁰ Subrayado por mí.

curso y le descubrieran desde afuera, a la luz de la alteridad, sus propias humedades y su turbia promiscuidad consigo mismo. Así tenía que ser: su Ego no estaba estructurado lo bastante fuertemente como para asumir el discurso anónimo que se producía en él con las palabras de los otros. Lo cierto es que el niño, en 1831, reconociendo que el sueño proporciona el material de la literatura, no tiene intenciones de cultivar sus sueños ni, sobre todo, de traducirlos por escrito, ya sea porque los juzgue indignos de una transcripción o porque considere inferior al género literario. Se diría que éste es un diálogo de sordos entre un extravertido, Gustave, únicamente preocupado por descubrir el mundo, sus "prejuicios y sus virtudes", y un introvertido, Ernest, atento tan sólo a los movimientos de su corazón. Sabemos que esta apariencia no resiste al examen: Ernest se adaptará muy bien a las realidades de su vida; la extraversión de Gustave no es nada más que el imperialismo de una introversión conquistadora. No es por ello menos cierto que, en los años 30, el menor de los Flaubert quiere conquistar la objetividad mediante el teatro y remite a su amigo a la exposición del alma, es decir, a su subjetividad. Ahora bien, después del rechazo castrador y la entrada al colegio, Gustave, a quien literalmente acaban de cortar el aliento, se siente condenado a su pesar a la vida interior, es decir, a una desrealización que no puede exteriorizarse ni por los gestos ni por la voz. La familia rechaza su vocación y, lo conocemos, él se somete en el resentimiento: también en él mismo su universo desrealizado no postula ya expresarse a través de expansiones ruidosas; entre la interioridad y la exteriorización la corriente queda interrumpida. En cuanto a sus camaradas, él se imagina que lo espían; si las postraciones o los éxtasis lo sorprenden en clase, mientras estudia, y ellos se dan cuenta, estallan de risa: la burla paterna lo persigue hasta los bancos del viejo establecimiento. La inversión es completa: su vano deseo de realizar su irrealidad lo llevaba a comunicar lo que sentía y, como consecuencia directa, a sentir para comunicar. El ostracismo universal, ahora interiorizado en prohibición mayor, lo obliga a considerar los movimientos de su corazón o de su mente como no comunicables. A decir verdad, se trata tan sólo de un imperativo hipotético: si no quieres que se burlen de ti... Pero el orgullo y el radicalismo de esta alma ulcerada no tardan en transformar esto rápidamente en imperativo categórico: conocemos la música y cómo la víctima quiere llevar al extremo su obediencia cruel para convertirse en el verdugo de sus verdugos. Gustave va aún más lejos y, por resentido-

miento, transforma lo vedado en imposibilidad: lo que él siente es, por principio, indecible: los hombres no se comunican entre ellos. Esto es plantear para sí mismo lo imaginario interior, pues, por haberse replegado en sí, Gustave no está por ello menos desrealizado. Pero, a la vez, por un proceso intencional de autodefensa, equivale a valorizar, contra el enemigo vencedor, lo imaginario en tanto que no-real y no-ser. Para el niño retirarse en sí no es volver a encontrar su verdad en contra de la mentira universal, poner término a la duda por la afirmación de un Cogito: es huir de lo real que se niega, huir de las cuatro paredes del internado en donde lo encerraron, atribuyendo tan sólo valor a las fantasmagorías que lo rondan, en la medida misma en que éstas no son susceptibles de ser transmitidas por la expresión. El niño imaginario había buscado, hasta ahora, lastrar sus imaginaciones de objetividad socializándolas; después de su estruendoso fracaso invierte su movimiento, adopta afectos imaginarios o satisface sus deseos con imágenes para asumir su destierro, para no ser como los otros, para no ser en absoluto real, para escapar de la realidad que lo encierra: es reivindicar su anomalía y transformarla en misterio. La no-realidad lo aterrizzaba; ahora se complace en arrealizarse, invisible, inaudible, en medio de "los imbéciles" que lo rodean. Pero como sus juegos íntimos son por principio insonorizados y él ha cortado el nexo que los unía a su gesta, resulta de ello, por supuesto, una modificación de su estructura. La imagen —lo que he llamado en otro lugar la conciencia que imagina— no es más la previsión de la función o su producto, no se vincula más con el juego público. Y si el analogon superado hacia... se encuentra aún —como en todos— en los movimientos del cuerpo humano, éstos se vuelven imperceptibles o incluso únicamente esbozados y, por otra parte, involucran pocas veces al cuerpo entero, sino más bien a ciertos órganos en particular: globos oculares, extremidades digitales, órganos de fonación. Aquí está, precisamente, el analogon de las imágenes que llaman "mentales". Pero es preciso ver aquí también que la intención imaginadora se ha invertido: era centrífuga y presentaba a los otros un decorado con Gustave dentro. Se vuelve centrípeta. Si bien apunta a un exterior ausente o inexistente, lo hace para rodear con él al niño imaginario, para establecer un baluarte en torno de él, para rodear a este Ego ficticio con presencias ficticias que le sean homogéneas. Digamos, si se quiere, que la intencionalidad se muestra aquí doble: como el objeto imaginario ha perdido su dimensión social (y al mismo tiempo negándola) sólo es plan-

teado en su objetividad para confirmar al Ego desrealizado en su subjetividad ficticia. Esto es precisamente lo que llaman el autismo: esta afinidad del fantasma silencioso y de toda la fantasmagoría con el testigo fantasmático que está en el centro del desfile, de tal modo que, por conveniencia recíproca, las imágenes confirman a su imaginario productor en su ser (irreal) en la medida en que él las confirma en el de ellas; en este circuito, la realidad como negación de lo irreal es radicalmente descartada y la apariencia de ser llega precisamente a la fantasmagoría porque su testigo sólo existe en la apariencia y no puede, en consecuencia, oponerles su ser real en el instante mismo en que las produce.¹¹ Digamos, para ser breves, que el problema del ser no se plantea más en la medida en que el niño se resuelve a tomar sólo en cuenta, en este universo del cual es el centro, al ser de la apariencia. De todos modos, no deja de subsistir por ello en él un malestar muy real, y sólo mediante una tensión constante puede mantener la ficción contra la omnipresente y proteica realidad. Ya se imagine en las Indias, rajah fabuloso, soberano de la Roma antigua o jinete bárbaro al galope detrás de Atila o, sencillamente, amante locamente amado de una gran daina exótica, tiene necesidad para apuntalar estas evanescentes imágenes de elementos sólidos y materiales por medio de los cuales las produce, que sean como las raíces y el tronco de esta prodigiosa y frágil floración que, a veces, sirve de analogon y, a veces incita por su ambigüedad a superarlas hacia la imagen visual o auditiva, o, cuando todo trastahilla, sostengan el edificio por su consistencia de cosas. Se ha comprendido: estos

¹¹ Imaginar es a la vez producir un objeto imaginario e imaginarse; no he insistido suficientemente sobre esto en *Lo imaginario*. De todos modos, si la persona que produce una conciencia imaginante no ha tenido dificultad para adaptarse a lo real, conserva la conciencia no tética para producirse irreal en un universo irreal. Esta conciencia no-posicional basta para reducir, por su realidad consciente (de) sí, sus producciones a su verdadero estatuto ontológico de pura apariencia. En el caso de un pensamiento más o menos infectado de autismo, esta conciencia no tética permanece, pero su monición no se oye: las razones de esta sordera intencional son diferentes según los casos. En Gustave, lo sabemos, se explica por el impacto del Otro que, desde la primera infancia, le impidió tomar en consideración la evidencia íntima y permanente de su ipseidad. En otros términos, constantemente advertido de la irre realidad de su sueño, pone la advertencia entre paréntesis porque la característica inducida de su ser-para-sí es la desvalorización y el ser-en-desafío-ante-sí. De tal modo, paradójicamente, es la primacía soportada del Otro lo que inclina al niño a buscar las fábulas del autismo, es decir, de una soledad que tiende a radicalizarse.

sostenes no pueden ser, en él, nada más que palabras de los otros o, si se prefiere, el lenguaje en tanto otro, tal como otro lo depositó en él, los pesados vocablos aprendidos en tanto ofrecen al Otro su significado y vuelven hacia Gustave su opaca materialidad. De todos modos, es preciso entender que la inversión se extiende ahora hasta el Verbo. Actor imaginario, el niño imaginaba —antes de las representaciones públicas— que su voz se hacía oír por los espectadores, se daba a los oídos de estos para ser escuchada; tomaba prestados los ojos de ellos para verse: en una palabra, la imaginación era dirigida por la actividad pasiva. Ahora lo visual es soportado en la medida misma en que se produce: Gustave está en las Indias, ya no se da más en espectáculo; son los hombres, los templos, las montañas que se dan para ser vistos; él los recibe, goza de ellos. Y del mismo modo las palabras son introvertidas: él no las convoca como dichas y lanzadas hacia el otro, sino como oídas y vistas por él mismo, como ocupantes soportados; en el vocablo-pathos se produce una contracción de la diada audiovisual, los dos aspectos se interpenetran: de hecho, en el audiovisual del pequeño actor la separación radicaba sobre todo en que lo audible era enfocado en el otro como resultado de una actividad, mientras que lo visible, en la palabra, era tan sólo el medio soportado de la declaración futura. Desde que los contactos se cortan, la oleada de lo vivido acarrea las palabras tales como han sido recibidas, impenetrables y bellas, diciéndose por sí solas, tales como fueron leídas por el niño o pronunciadas ante él: la memoria restituye a una y otra dimensión en una indisoluble unidad: esto es realmente el “escuchar-ver”. El oído ve, el ojo escucha, aquí reside la estructura “mental” de la palabra soportada, que sólo se quebrará en el instante de la praxis, cuando haya que escribir o hablar.¹² Conviene, por otra parte, dejar la palabra a Gustave: sobre estos ejercicios espirituales se explicó perfectamente en Noviembre. “En el colegio —nos dice— soñaba pasiones, hubiera querido tenerlas todas”.¹³ El carácter autístico de estas rumias nos es confirmado por estas líneas, cuya fuerza es innegable:

¹² No debemos creer que la enseñanza audiovisual restituye en la percepción esta unidad de interpretación. Oír una palabra mientras se la ve es, con toda seguridad, ser informado simultáneamente de sus dos aspectos inseparables. Pero la síntesis racional que se opera así no tiene nada en común con el sincretismo de la memoria. Este podría más bien ser comparado con las condensaciones del recuerdo y del sueño, que suelen presentarnos diversas personas en una sola.

¹³ Ed. Charpentier, pág. 311.

"De todo lo que habrá de seguir, nadie supo nunca nada, y los que me veían todos los días no más que los otros; en relación a mí eran algo así como la cama en que duermo y que no sabe nada de mis sueños".¹⁴ Esta imagen reificante nos dice mucho sobre las disposiciones de Gustave en relación con su ambiente: se notará que compara sus sueños despiertos con los que tiene dormido; soñar es casi dormir. Por otra parte, más adelante insiste sobre la parálisis que lo traba en esos momentos de onirismo dirigido: "Yo era un caos durmiente de mil principios fecundos que no sabían como manifestarse ni qué hacer por sí solos... Era, en la variedad de mi ser, una especie de inmensa selva de la India... perfumes y venenos, tigres, elefantes... dioses misteriosos y deformes ocultos en los huecos de las cavernas... anchuroso río... isla de flores... cadáveres enverdecidos por la peste. Y sin embargo amaba la vida, pero la vida expansiva, radiante, refulgente; la amaba en el furioso galope de los jinetes... Y en medio de todo me quedaba sin movimiento; entre tantas acciones que veía, que incluso excitaba, me quedaba inactivo, tan inerte como una estatua rodeada de un enjambre de moscas que zumban contra sus orejas y que corren sobre su mármol".¹⁵ De esta forma, la fantasmagoría más desenfundada tiene en él, como correlativo indispensable, la inmovilidad más absoluta: se abandona a su pasividad constituida. Sordo, mudo, ciego y maniatado, rompe los contactos con el mundo exterior y se deja caer en una intimidad solipsista con su vida, su calor corporal, su carne: presiente, por otra parte, que la noche es como la culminación de esta retirada: "Y cuando llegaba la noche, cuando todos estábamos acostados en nuestras camas blancas, con nuestras cortinas blancas, y el maestro de estudios era el único que se paseaba a lo largo del dormitorio común, ¡cómo me encerraba yo aún más en mí mismo, escondiendo con delicia en mi pecho ese pájaro que agitaba las alas y cuyo calor sentía! Me tomaba siempre mucho tiempo para dormir, escuchaba sonar las horas; cuanto más largas eran, más feliz era...".¹⁶ Al cotejar estos pasajes, parece evidente que Gustave no intenta describirnos las blandas ensoñaciones incesantemente quebradas de un adolescente "adaptado", sino un estado casi neurótico, sin duda intencional, pero que desborda su intención clara y sufrido en la medida misma en que es producido.

¹⁴ Id., *ibid.*

¹⁵ Ed. Charpentier, pág. 327. Subrayado por mí.

¹⁶ Id., p. 313.

Cuando sale de él, por otra parte, las *Mémoires* nos describen su estúpida desorientación: tiene la impresión de que se lo ha arrancado de un profundo sueño: ya no sabe más donde está ni quién es realmente. Pues, cuando "se encierra en sí mismo", es decir, en su desrealidad interiorizada, ejecuta en el resentimiento la sentencia que los otros pronunciaron contra él: la cama que está en el centro de todas estas descripciones es a la vez el símbolo de esta evasión en la hipnosis y, curiosamente, del odio que tiene a su ambiente; no sólo representa a la familia y a los condiscípulos, transformados de pasada en un jergón, sino que el muchacho, en sus momentos de lirismo, hace cama de sus allegados y se refriega contra ellos: la conciencia humana es el sueño; Gustave afecta a los que no sueñan con la opacidad tenebrosa de la materia inorgánica. No se puede menos que aplaudir este malabarismo, preludio de una inversión más radical todavía, de la cual daremos cuenta en el tercer tomo de esta obra: Gustave, en realidad, huye de la mirada desrealizadora de los otros —de otro, sobre todo— en una palabra, es una aguda conciencia que decide soberanamente qué es real y qué no lo es. Pero apenas instalado en su soliloquio, transforma imaginariamente esta lucidez en inconsciencia obtusa y a lo real en un montón de entorpecimientos: he aquí al médico filósofo desarmado. No sin tensión agotadora: el niño está invadido por lo imaginario y, sin embargo, no bastan todos sus esfuerzos para mantenerse irrealizado: "Al no gastar la existencia, la existencia me gastaba, mis sueños me fatigaban más que grandes labores..."¹⁷ Se trata a la vez de un abandono a la pasividad y de un ejercicio espiritual: para que triunfe lo imaginario es menester que se conserve en estado de distracción permanente en relación con la realidad. Y, sobre todo, es menester que supere, asumiéndola, su desrealidad para transformarla en irrealización. El sí, al que se une cuando "se encierra en sí mismo" es, en efecto, y Gustave lo admite, una pura imagen: "...me imaginaba grande, imaginaba contener una encarnación suprema cuya revelación habría maravillado al mundo, y sus desgarramientos eran la vida misma del Dios que yo llevaba en mis entrañas..." Es éste, pues, el Ego con el que se da citas con tanta frecuencia: una encarnación suprema y el Dios que en ella se encarna: el uno y el otro de estos augustos personajes sólo pueden ser alcanzados por un esfuerzo de irrealización. En cuanto se cansa, en cuanto el hilo se rompe, recae en su me-

¹⁷ Ed. Charpentier, pág. 328.

diocridad extraviada: "Estoy más vacío, más hueco, más triste que un tonel desfondado que han vaciado hasta las heces".¹⁸ Y, después de un éxtasis panteísta: "...muy pronto me acordaba de que estaba viviendo, volvía sobre mí, me ponía en marcha, sintiendo que la maldición me retomaba, que volvía a ingresar a la humanidad, la vida me había vuelto, como a los miembros ateridos, por la sensación de sufrimiento...".¹⁹ En este hermoso texto, Gustave es formal: "volver a encontrar la vida" es encontrar la maldición de Adán, es entrar de nuevo en su envoltura humana. El muchacho vacila entre dos interpretaciones de este retorno agobiante. Una, insoportable, está más cerca de la verdad: recae en su "anomalía" —que sólo es el conjunto de sus carencias personales— es decir, en su subhumanidad; en este caso, el sueño es evasión y compensación: huye de su inferioridad irrealizándose en un dios encarnado. El orgullo le sopla la otra interpretación: estos tristes despertares le hacen recaer en la humanidad. ¿Había salido de ella acaso? Sí, pues es maestro de lo Imaginario. Hay que suponer aquí una inversión de la escala de valores corrientes: el niño será superhombre, se arrancará a la especie si desvaloriza radicalmente la realidad que se le niega y si, asumiendo su desrealidad como la condición de su grandeza, convierte a lo irreal en el valor supremo. He aquí uno de los aspectos de la conversión en curso: desde este punto de vista, no se completará antes del invierno de 1844: tendremos ocasión de volver sobre ello. Pero a partir del ingreso al colegio él cifra su orgullo en sentirse otro: "Veía vivir a los otros, pero con una vida distinta de la mía: unos creían, otros negaban, otros dudaban, otros, finalmente, no se ocupaban absolutamente de nada de esto y seguían con sus negocios, es decir, vendían en sus tiendas, escribían sus libros o peroraban en sus púlpitos".²⁰ Es decir, los hombres se definen por su contacto práctico con lo real: su falta imperdonable es no impugnarlo. En este curioso pasaje Gustave pone en la misma canasta a los "tenderos", a quienes tanto desprecia, y a los escritores, sus futuros colegas, a los dogmáticos —creyentes o ateos— y a los que dudan (pese a que declaraba, en las *Mémoires*, que él exasperaba el escepticismo hasta la desesperación). Pues a todos los contempla desde el punto de vista de lo imaginario: agnósticos y fieles, ateos y creyentes se enfrentan en el problema de la realidad del Todopoderoso; por lo menos tienen esto en común:

¹⁸ Id., pág. 323.

¹⁹ Id., pág. 338.

²⁰ Ed. Charpentier, pág. 329.

lo real es lo que más les importa: ningún cristiano responderá a los argumentos del libertino: "¿Qué me importa que El no sea, puesto que Yo lo imagino?" o, mejor aún, invirtiendo la prueba ontológica: "Puesto que hay en mí la idea de un Ser perfecto y puesto que lo Imaginario es más perfecto que la realidad, la esencia de este Ser implica que sólo existe en mi imaginación". Y el hacedor de libros se parece al tendero en la medida en que ejerce una actividad real, comunicando a lectores realistas ideas verdaderas (o tenidas por tales) sobre la realidad. En su adolescencia, Gustave es "anti-prosa" y "anti-verdad". Se juzga poeta y la poesía, ahora lo comprendemos, es para él la ópera fabulosa que se representa en su cabeza y que a menudo le inspira la idea de que no podrá escribirla sin degradarla. En esta época, radicalizando su opción, se dice que vale más soñar en escribir un poema sublime que intentar escribirlo en efecto —lo cual desenmascara las incertidumbres y las repugnancias del actor desengañado ante la literatura—. Lo que aquí nos importa es que Gustave, después de la negativa castradora, insiste en irrealizarse en un personaje. Pero —este es otro aspecto de la conversión— este personaje ficticio no es concebido como un papel para interpretar: ya no se trata de exteriorizarlo para los otros, sino de interiorizarlo contra ellos como el esquema dirigente de su imaginaria: en otros términos, es menester que Gustave se afecte imaginariamente con la subjetividad heroica y sublime de su Ego ficticio en lo que ésta tiene de no comunicable. Nada lo demuestra mejor que el estudio del contenido de sus fabulaciones. Dado que el personaje es, por definición, un superhombre, y puesto que es él quien sueña, es evidentemente necesario que sus sueños manifiesten, en sí mismos, esta grandeza sobrehumana; y dado que, desde hace mucho tiempo, para Gustave el valor de una criatura se mide por la amplitud de sus exigencias insatisfechas, los ensueños de su Ego imaginario se presentarán como las satisfacciones ficticias de sus infinitos deseos. Pero —la consecuencia se impone— estos infinitos deseos serán también imaginarios. Una apariencia de apetito recibe una apariencia de satisfacción: ¿Cuál es el fundamento real de este juego de ilusiones? El deseo de estos deseos. Sobre este punto Gustave tiene una lucidez perfecta. "Soñaba pasiones. Hubiera querido tenerlas todas". "Muy pronto se apoderó de mí el deseo de amar, anhelaba el amor con una infinita avidez, soñaba con sus tormentos".²¹ "Posee

²¹ Ed. Charpentier, pág. 316.

en su pensamiento" a la primera que se presenta —siempre que sea bella— y quiere persuadirse de que está enamorado: "Pero... sentía que me forzaba a amar, que representaba, frente a mi corazón, una comedia que no lo engañaba... Casi echaba de menos los amores que no había tenido y después soñaba con otros con los que hubiera querido llenarme el alma".²² Y reconoce que "la meta en donde estos vagos deseos convergían... era, creo, la necesidad de un sentimiento nuevo y una especie de aspiración hacia algo elevado cuya cumbre no veía". En la base, hay "un deseo sin objeto":²³ "Vagamente, apetecía algo espléndido que no hubiera podido formular con ninguna palabra ni precisar en mi pensamiento bajo ninguna forma, pero que me inspiraba de todos modos un deseo positivo incesante".²⁴ Esta aspiración incierta —más negativa que positiva, dígame lo que se quiera— deseo de todo, o sea, deseo de nada, sólo es en realidad el deseo de romper la monotonía de una existencia gris y reglamentada, de llenar la infinita laguna interior con no sé qué infinita plenitud. Sin embargo, ella en su realidad servirá de analogon a las pasiones imaginarias de la "encarnación". Veamos más bien cómo describe los paroxismos de su imaginación: "A veces, no pudiendo aguantar más, devorado por pasiones sin límites, lleno de la lava ardiente que emanaba de mi alma, amando con un furioso amor cosas sin nombre, echando de menos sueños magníficos, tentado por todas las voluptuosidades del pensamiento, aspirando en mí todas las poesías, todas las armonías, y aplastado por el peso de mi corazón y de mi orgullo, caía en un abismo de dolor... No veía ya más nada, no sentía más nada, estaba borracho, estaba loco, me imaginaba que era grande". Leamos bien: este amor furioso de cosas sin nombre ¿puede ser real? Lo que define al amor es el objeto. El furor aquí no es nada más que la salvaje agitación de un corazón vacío que quiere inventar la pasión. En cuanto a los sueños magníficos, ¿por qué no los rehace en vez de echarlos de menos? La nostalgia de un sueño, en Gustave, no es más que el sueño de una nostalgia. Del mismo modo, las voluptuosidades del pensamiento, sólo lo tientan: no hay posibilidad de que intente ejercer su entendimiento: pues, lo sabemos, la afirmación y la negación le están negadas; por lo tanto se trata aquí de de una vaga apetencia por una actividad judicativa que él presente oscuramente, sin haberla ejercido nunca, y que repre-

²² Id., *ibid.*

²³ Id., pág. 326.

²⁴ Id., pág. 311.

senta a sus ojos los poderes intelectuales del otro. Por otra parte, ¿le interesa tanto analizar, deducir, llegar a una conclusión? No: pero el Personaje, del mismo modo que contiene al Todo en forma de deseo, anhela retotalizar al cosmos con una intuición fulgurante y sintética; más aún, lo retotaliza sin cesar mediante la meditación, esta imitación vacía del pensamiento. "Y estaba en la cumbre del monte Atlas y desde allá contemplaba el mundo, su oro y su barro, su virtud y su orgullo". Así es nuestro Gustave imaginario: trepado a una cumbre, la cabeza hueca, finge contemplar el Universo para darse, en lo irreal, las alegrías del intelecto. En este instante su corazón estalla: es poseído por su papel, habitado por pensamientos tan grandiosos, por deseos tan bellos que, aun cuando unos y otros no fueran sino apariencias, ¿no sería necesario que él fuera un gigante? "¡Oh, cómo habría amado si hubiera amado!", exclama²⁵ ingenuamente. Pero aquí está la contrapartida: "Nada he amado y habría querido amar tanto... No era ni bastante puro ni bastante fuerte para nada".²⁶ Experimenta "indiferencia por (las cosas) más tentadoras y desdén por las más hermosas".²⁷ Confiesa: "No veía nada que valiera siquiera la pena de un deseo".²⁸ Y, "estas pasiones que hubiera querido tener las estudiaba en los libros".²⁹ En otros términos, lo real nunca es deseable. Este mismo niño que palpita de amor por un objeto infinito, invisible, inexistente, se juzga seco y frío en cuanto se pone en contacto con seres individualizados, con un nombre y una vida. ¿No es éste el significado más profundo de *Rêve d'enfer*? Almaroës, el Robot, no desea nada. Y no por no haberlo intentado: "Intenté imitar a los hombres, tener sus pasiones, sus intereses, actuar como ellos: fue en vano", dice el duque de Hierro. De esto da él dos razones, cada una de las cuales excluye a la otra: la primera es que "para la última palabra de la creación" los bienes de este mundo "pequeño y miserable", no tienen nada de atrayente: "Nuestras pobres voluptuosidades, nuestra mezquina poesía, nuestro incienso, toda la Tierra con sus alegrías y sus delicias, ¿qué era todo esto para él, que tenía algo de los ángeles?" Esta explicación por exceso la volvemos a encontrar en *No-vembre*: el niño cósmico no ama porque nada de lo que es

²⁵ Ed. Charpentier, pág. 327.

²⁶ Id., pág. 323-324.

²⁷ Id., pág. 321.

²⁸ Id., *ibid.*

²⁹ Ed. Charpentier, pág. 319.

vale la pena de ser amado. La explicación por defecto se encuentra, también en la misma obra: Almaroës no se liga a nada porque no tiene alma, dicho de otro modo, por sequedad de corazón. Y es lo que repite, a la sordina, el héroe de *Novembre*: "Estoy vacío y hueco". O: "He vivido en una zona elevada, donde mi corazón se henchía de aire puro, donde exhalaba gritos de triunfo para quitarme el aburrimiento de mi soledad".³⁰ Estos gritos de triunfo lanzados en el vacío para quebrar el aburrimiento son los fulgores imaginarios del Gran Deseo y del Amor loco. Cuando terminaron los juegos de su imaginación, Gustave, que sitúa esta ruptura hacia sus dieciséis años, conservará siempre esta imagen sublime y sagrada de sí mismo, el Personaje que habrá de sostener al orgullo Flaubert. Pero reconoce que es un continente sin contenido: "Había hecho de mí mismo un templo para contener algo de divino: el templo quedó vacío".

Entre las dos interpretaciones de su anorexia generalizada, el adolescente no elige. Pero nosotros, que sabemos que la desdicha, la humillación y el resentimiento cortaron en él muy temprano las raíces de ciertos deseos, debemos admitir la segunda: las orgías de la imaginación, en Gustave, son doblemente compensatorias: compensa sus quemantes fracasos inventándose un Ego sublime y su indiferencia asqueada por todo, inventándose el grandioso deseo de todo y afectándose con todas las pasiones a la vez, sin experimentar ninguna.

Es un prisionero que odia su prisión y cada día se evade saltando a través del tiempo para recaer en el umbral de su vigésimo año: con la seriedad de los Flaubert, por lo general se niega a fingir que no está en el colegio; le parece preferible contarse que ha salido de él. Esto es aceptar tácitamente que habrá de purgar hasta el fin su pena: así debe ser, ¿verdad? ya que, cuando se es hijo del célebre cirujano, hay que pasar el bachillerato, pues *noblesse oblige*. Es decir, tiene veinte años y entra en la vida, dejando a Ruán y a su familia detrás. Resuelto esto, el joven soñador se esfuerza por compensar sus vejaciones de mal amado colmándose de mimos: "Me componía historias, me construía palacios. Me instalaba como un emperador, horadaba todas las minas de diamantes y me los echaba a puñados sobre el camino que debía recorrer".³¹ Es "amado con un amor devorador y que asusta, un amor de princesa y de actriz, que nos llena de orgullo y nos convierte en iguales

³⁰ Id., pág.321.

³¹ Ed. Charpentier, pág. 313.

de los ricos y los poderosos".³² En este último argumento, por otra parte, la compensación es manifiesta. El mal amado se venga de la indiferencia familiar haciéndose amar por una gran dama, actriz célebre o princesa. Es siempre el esquema del ennoblecimiento: una mujer regia lo eleva hasta ella, lo iguala a los ricos y los poderosos; esta vez la gloria no llega para coronar sus esfuerzos y él la recibe por interpósita persona. Según la ocasión, cambia de piel o de sexo. Aquí lo tenemos emperador: "por el poder absoluto, por el número de los esclavos, por los ejércitos ebrios de entusiasmo". Aquí lo tenemos mujer: "Para poder admirarme a mí misma, para desnudarme... y contemplarme en los arroyos". Rey de las Indias, cabalga un elefante blanco; César, asiste a fiestas antiguas; triunviro, huye en la galera de Cleopatra. Lo que no cambia, entre uno y otro relato, es su pasividad; nunca es agente en sus sueños: recibe. Lo adulan, lo idolatran, lo obedecen, sus ejércitos le son fanáticamente leales. En cuanto a las mujeres, no bien su temperamento se despierta, lo cubren de caricias y él se abandona, estremecido, entre los brazos de ellas. De todos modos y en cualquier forma, que se imagine, es el centro pasivo de un universo fabuloso y sometido que ha sido hecho solamente para él. Y esta pasividad de héroe ahito de honores y de gratificaciones tiernas no hace más que reflejar la del soñador que se abandona a sus sueños. Estos dones compensatorios nos introducen evidentemente en el universo de los deseos negros y sus satisfacciones oníricas. Hay otros sueños que arrastra el "anchuroso río", "cadáveres enverdecidos por la peste", pero sólo captaremos el sentido si, antes, interrogamos a Flaubert sobre la técnica de la irrealización: pues esta actividad pasiva exige ejercicios espirituales e instrumentos manejables.

Al respecto él se ha franqueado en Novembre: "Me apuraba a hacer mis deberes a fin de poderme entregar cómodamente a estos pensamientos queridos. En efecto, me lo prometía de antemano con el aliciente de un placer real, empezaba a forzarme y a soñar como un poeta que quiere crear algo y provocar la inspiración; entraba lo más adentro posible en mi pensamiento, lo miraba por todos los lados, iba hasta el fondo, regresaba y recomenzaba; muy pronto se convertía en una carrera desenfrenada de la imaginación, un impulso prodigioso fuera de lo real... Me fabricaba aventuras, me componía historias...".³³

³² Id., pág. 315. Subrayado por mí.

³³ Ed. Charpentier, pág. 313.

Este texto es muy importante: muestra que Gustave sólo alcanza el éxtasis irrealizante mediante una especie de autohipnosis: se esfuerza y se concentra sobre un objeto de meditación; el salto "prodigioso" fuera de lo real sólo se producirá después. En otros términos, Gustave se fascina sobre algo dado, pero el adolescente, en esta fase de la ascesis, no considera haber salido por ello del todo de la realidad: sólo al término de esta larga meditación pítica se abandona a este estado provocado y padecido de criatura imaginaria. Queda por saber sobre qué fija el niño su mirada interior, sobre qué clase de objeto, vuelto y revuelto "en su cabeza", se hipnotiza. En las *Mémoires d'un fou* parece dar a entender que accedía directamente al universo de las imágenes sensibles: pensaba, nos dice, "en lo que la imaginación de un niño puede soñar de más sublime". Añade: "Veía el Oriente y sus inmensos arenales... Sentía el perfume de esos Océanos tibios del Mediodía... alguna mujer de piel oscura, de mirada ardiente, me rodeaba con sus dos brazos y... me hablaba la lengua de las huríes".³⁴ Por lo tanto, ésta sería la fiesta de los sentidos: ve, oye, siente, suscita sin mediación alguna visiones que serían percepciones apenas atenuadas. A decir verdad, el pasaje no es muy convincente: por lo pronto, el propósito de Gustave es otro; no se trata de describir sus prácticas sino de comparar su "imaginación sublime" con el estrecho realismo de sus condiscípulos. Y además, se trata ya de un "trozo" de literatura: sus visiones son escritas y generalizadas. Estas confidencias se vuelven sospechosas no sólo porque no tienen en cuenta lo que debemos llamar la pobreza esencial de la imagen, sino porque, sobre todo, reemplazan la sensación, que escapa incesantemente a quien quiera reproducirla, por una organización visual en la que se complace y donde las palabras desempeñan el papel de analogon de los objetos imaginados. Ahora bien, lo que él omite decir en las *Mémoires* es lo que, en *Novembre*, no tiene ninguna dificultad en revelarnos: los mediadores entre el niño desrealizado y el mundo irreal al cual se transporta por su propia irrealización son las palabras.

En primer lugar, en el texto citado antes insiste en la estructura narrativa de su onirismo: me fabricaba aventuras, me componía historias. Ya no se trata de inventar sensaciones desnudas, de producir percepciones absolutamente nuevas por el placer gratuito y estéticamente puro de contemplar: Gustave

³⁴ *Mémoires d'un fou*. Charpentier, pág. 90-91. Subrayado por mí.

reconoce ahora que arma "aventuras" con el propósito de proporcionarse en lo irreal los bienes —riquezas, poder, amor— que se le niegan en la vida cotidiana. Y, por supuesto, no escribe: "Me contaba historias", sin duda para evitar el matiz peyorativo que comporta esta locución. Pero es evidente que semejante estructuración de lo imaginario no puede siquiera intentarse sin los buenos oficios del discurso.

Lleva la sinceridad mucho más lejos: pues por él nos enteramos del poder encantatorio de las palabras en su empresa:

"Ciertas palabras me trastornaban, las palabras mujer y querida sobre todo: buscaba la explicación de la primera en los libros, en los grabados, en los cuadros, a los que hubiera querido arrancar los ropajes para descubrir algo... En cuanto a querida, era para mí un ser satánico y la sola magia de su nombre me lanzaba a prolongados éxtasis... Había leído tantas veces en los poetas la palabra amor y tan a menudo me lo repetía para encantarme con su dulzura que frente a cada estrella que brillaba en un cielo azul, una noche suave... me decía: "Amo, oh, amo" y me sentía feliz, estaba orgulloso, dispuesto ya a las más bellas devociones... La vida humana giraba para mí sobre dos o tres ideas, dos o tres palabras, y todo el resto giraba en torno a ellas como satélites alrededor de su astro... Los cuentos de amor se situaban en mi cabeza junto a las hermosas revoluciones, las hermosas pasiones frente a frente de los grandes crímenes... Soñaba con el dolor de los poetas, lloraba con ellos sus lágrimas más hermosas; algunas páginas... me transportaban, me inspiraban furiosos de pitonisa, me estragaba la mente a mis anchas, me las recitaba junto al mar o también iba, con la cabeza baja, marchando sobre la hierba, repitiéndomelas con la voz más enamorada y más tierna... Es hermoso vivir así ("repitiéndose estrofas de amor") en la belleza eterna, vestirse con los reyes, tener pasiones en su expresión más alta, amar los amores que el genio volvió inmortales... Existía para mí en aquel entonces una palabra que me parecía hermosa entre todas: adulterio. Sobre ella planea vagamente una exquisita dulzura. Una magia singular la embalsama. Todas las historias que se cuentan, todos los libros que se leen, todos los gestos que se hacen lo dicen y lo comentan eternamente para el corazón del joven, que se abreva de ellas a sus anchas, encuentra allí una suprema poesía, mezclada de maldición y de voluptuosidad."³⁵

³⁵ - Novembre, págs. 311, 313, 314, 317, 319, 340.

Nada más claro: el objeto mediador es la palabra. Sobre ella medita, sobre ella se fascina; ella gira "sobre todas sus caras" y, después de una larga incubación, será el trampolín. Se puede aplicar a Gustave en esta época lo que se dirá más tarde de Gottfried Benn: (para él)... "la embriaguez y el sueño (están) concentrados en algunos vocablos privilegiados que actúan sobre las capas profundas del Yo como verdaderos alucinatorios".³⁶ Y podría escribir estas frases del mismo Benn, reivindicándolas para sí: "Allí escribí (en un relato) "entonces le llegó la aceituna", no: entonces tuvo delante la aceituna; no: entonces su mirada se posó sobre una aceituna, sino "entonces le llegó"; la desaparición del artículo sería, a decir verdad, mejor aún. Por lo tanto, le llegó "aceituna" y la estructura en cuestión hace una irrupción torrentosa que recubre la plata de los frutos, el ligero rumor de sus bosques, su cosecha y la fiesta del lagar". Con la diferencia de que la "estructura" verbal no aparece por lo pronto en Gustave recubriendo significados sensuales, sino más bien representándolos: éstos están a la vez en ella, dados en la indistinción, y fuera de ella, apuntados a través de lo material. La palabra, en Gustave, aparece directamente como un alucinatorio, pero que no actúa sobre las capas profundas de lo vivido: por el contrario, estas fuerzas profundas la suscitan para resumirse en ella y superarse hacia el objeto. Aquí su función es doble: por una parte, detiene y refleja en sí misma las pasiones verdaderas o fingidas que allí se abisman, como si fuera el objeto de ellas en carne y hueso; por otra parte, se ofrece como el índice tendido que designa un horizonte, como una señal que orienta y define una búsqueda. Veamos cómo Gustave usa las palabras: el término *querida*, por ejemplo, no posee a sus ojos ningún significado conceptual. Por lo pronto, en razón de que la palabra es un mutante que conserva un doble sentido. Cuando él leía a Corneille, cuando escribía *El amante avaro* (el "que no quiere hacer regalos a su querida *maîtresse*" la palabra leída o trazada por su pluma designaba —como en el siglo XVII— a la mujer amada y no implicaba ni excluía las relaciones sexuales entre ésta y su amante. Al punto que se usaba a menudo como sinónimo de novia. Pero desde mediados del siglo XVIII, sin perder enteramente su primer significado, recibe otro, que muy pronto será el dominante: la *maîtresse* (querida) de un hombre es la mujer que se ha entregado a

³⁶ Jacques Bouveresse, "Gottfried Benn", en *Critique*, ag-sept. 1969.

el fuera del matrimonio. Gustave aprende el segundo sin haber olvidado el primero y, sin duda, a una edad en que aún estaba lejos de representarse claramente el "acto carnal", pues, como lo dice en el mismo párrafo, todavía ignoraba cómo estaban hechas las mujeres. Por estos motivos, al mismo tiempo que la palabra se cerraba sobre sus dos acepciones, que se interpenetraban libremente, invitaba a una búsqueda, se refería a un más allá misterioso que Gustave no podía concebir, al más allá de los besos y las caricias. Sin embargo, el vocablo toma un color afectivo muy fuerte, a consecuencia del puritanismo burgués y de la interdicción religiosa que cae sobre las relaciones ilegítimas. Querida (*maîtresse*) se convierte para el niño en sinónimo de mujer condenada. En otros términos, acepta el tabú familiar: amores prohibidos, criaturas perdidas y venales que arruinan los matrimonios, todo lo toma por dinero contante. Con una reserva: que la mujer fatal, enemiga de todas las esposas y de todos los esposos, no llega a enmascararle a la bien amada platónica, a la radiante novia de otros tiempos. La querida conserva, pues, hasta en sus peores desórdenes, la pureza de una espada de Toledo o de un kriss malayo. Es el Mal desnudo, en su satánico esplendor. Y el niño, lleno de secretos rencores, ama a la bebedora de lágrimas a causa del Mal que está en ella. Reacción típicamente flaubertiana; empieza por la obediencia a las normas burguesas: no es él por cierto, quien romperá lanzas para defender a las mujeres que llevan una vida irregular: son unos diablos femeninos empeñados en perder al hombre honrado, al padre de familia. Después de esto, precisamente por los crímenes que se imputa a las "queridas", se lanza a amarlas. La palabra adquiere a sus ojos —como la palabra adulterio— un encanto penetrante, "una dulzura exquisita planea sobre ella, una magia singular la embalsama". Todo se invierte: ¿venales? Si, pero cuán grandiosas y terribles son sus exigencias: "Por sus queridas se arruinaban y ganaban provincias los reyes, por ellas... se acuñaba el oro, se cincelaba el mármol, se sacudía el mundo". Gustave el hiperbólico lleva la condenación burguesa al extremo: "estas terribles diablesas son los demonios del gasto inútil, que utilizan para llevar al mundo entero al abismo del increíble imperio que ejercen los poderosos". Querida, lujo y oro se atraen y forman una constelación de fulgores. De hecho, desde sus primeros años de colegio el niño descubrió estas "palabras mágicas". Y ocho o nueve años más tarde el joven autor de *Novembre* las reto-

mará por cuenta propia con todos los temas que les están asociados, cuando declara, esta vez en presente, como una máxima universal y, a la vez, como una confesión: "quien no es lo bastante bien nacido como para desear una querida, porque no podría cubrirla de diamantes y alojarla en un palacio... se prohíbe amarla como se prohíbe una debilidad." A los doce años ni siquiera tiene idea de esta orgullosa resignación; por otra parte, es un sueño; se le permite, por lo tanto, soñar con las queridas a las que colmará con sus generosidades: esto es conferirse la riqueza más fabulosa para darse el gusto de dilapidarla inútilmente; todo el oro de su padre, el rajah, pasará aquí, hará sudar sangre a sus súbditos; para satisfacer los caprichos de su favorita se dará el placer de estrujar a su buen pueblo como un limón. En cuanto a la mujer maldita, indiferente y cruel, vivirá "sobre un trono, lejos de la multitud, de la que es execración e ídolo".³⁷ Hermoso desquite del hijo maldito: la multitud infame, que tanto lo hizo sufrir, no puede impedirse idolatrar a la favorita que execra; el pequeño malvado se regala esta exquisita voluptuosidad: imaginar que el Mal se descubre con impudicia y que su demoníaca belleza obliga a que lo veneren los mismos a quienes aplasta. A esto se añade la tercera determinación del vocablo, que se extiende cómodamente a través de las otras dos: una querida (maîtresse) tiene esclavos sobre los cuales ejerce un derecho de vida y de muerte. Y es justamente así que lo entienden los amantes cortesos de la Pléyade: sus amadas son crueles, los hacen perecer, les dan bárbaras órdenes. El masoquismo de Flaubert encuentra aquí lo suyo tanto como su pasividad: obedecerá; las manos femeninas que masajearán su carne lo encadenarán al carro de una dama sin misericordia que lo conducirá derecho a su perdición. El nudo está hecho: elevado por encima de los hombres por el favor de una diosa, utilizará su poder para arruinar a éstos y, a la vez, arruinado él mismo, se rendirá a los pies de la diablesa triunfante. ¡Cuántos goces se promete!

Pero, si la palabra que resuena en su cabeza o es vagamente pronunciada tiene una función alucinatoria, ¿qué necesidad tiene Gustave de hacerla pasar por su pluma para ponerla, escrita, sobre su hoja? La respuesta es que Gustave quiere materializarla y, a la vez, llevar al extremo la imaginariza-

³⁷ Id., pág., 315. Subrayado por mí.

ción. Los vocablos que repite en su cabeza y que nadie oye se parecen demasiado a imágenes, en cierto sentido, para proporcionar a la conciencia imaginante buenos análogos. Fugitivos, no escuchados, se deslizan y, a pesar de su fascinante alteridad, parecen pertenecer a lo vivido a pesar de su pura subjetividad. Incluso cuando, en la soledad, el pequeño Flaubert los pronuncia en voz alta, son demasiado suyos todavía para imponerse a su onirismo y sostenerlo hasta el fondo, pues sólo existen en su actualidad sonora durante el tiempo en que su voz los declama. Scripta manent. Por cierto su mano traza los grafemas, pero éstos sobreviven al movimiento de los dedos, se aíslan, se cierran sobre sí, toman, en cuanto la tinta se seca, una existencia independiente, objetiva. Esto no se puede hacer, en efecto, incluso con subvocalización, sin que la componente visual llegue a ser la dominante, lo cual implica inmediatamente el distanciamiento y la puesta en perspectiva que efectúa normalmente la mirada. Pero, en el caso que nos ocupa, la visualización aparece nítidamente como un enriquecimiento: lo que estaba en mí, sorda vibración sin contornos, será fuera de mí como un hermoso objeto cerrado, espléndidamente material y real, lleno de sueños no obstante, sin perder por ello, en mi cabeza, su sorda presencia sonora. De pronto otro, irreductible y siempre pleno. Gustave escribe, en este momento de su vida, para llevar al extremo la satisfacción verbal. Para entender qué debemos ver aquí bastaría abrir al azar los primeros tomos de su Correspondencia: los ejemplos abundan. Pero he preferido, saltando algunos años, dar los más típicos, que se encuentran en Noviembre: "¡Oh, sentir que uno se dobla sobre el lomo de los camellos! por delante un cielo rojo, arenas pardas, el horizonte flamígero que se prolonga... ¡Oh, la India, la India sobre todo! Montañas blancas rebosantes de pagodas y de ídolos... ¡Ojalá pudiera morirme al doblar el Cabo, de cólera en Calcuta o de la peste en Constantinopla! ¡Si por lo menos fuera un mulero en Andalucía! Trotar todo el día por las gargantas de las Sierras, ver correr el Guadalquivir...". Cito cinco líneas: hay quinientas. Vemos el procedimiento: la frase es meramente optativa, pero los vocablos son tan ricos que colman el anhelo (irrealmente) cuando sólo pretenden expresarlo: un deseo se expone dando forma a una materia, real, y por esa misma materia, irrealmente, se sacia. ¡La India! ¡El Cabo! ¡Calcuta! ¡Constantinopla! ¡Andalucía! ¡Guadalquivir! La belleza visual de estas palabras sirve de analogon a la belleza de las ciudades y de

los lugares que designan: más aún, la recogen y la totalizan irrealmente en su simple fisonomía. Yo no conocía todavía la costa dalmata cuando me enteré, con una profunda decepción, que la hermosa y altiva Ragusa (orgullo, belleza que se habían juntado en su nombre) se iba a llamar, a partir de ahora, Dubrovnik: ello era una traición, un escamoteo, se había hecho desaparecer del universo no sólo una apelación controlada, sino toda una ciudad blanca y fulgurante que yo nunca habría de ver ya.²⁸ Y Gustave, ¿qué habría sido para él la India si, justamente, no se hubiera llamado la India? Releamos el texto citado: hace aparecer en él falsos deseos para suscitar la palabra que, irrealizada a la vista, saciará otros, irrealmente, sin que se hayan manifestado. "Morir de peste en Constantinopla, de cólera en Calcuta": es el tipo de falso deseo cuyo modelo evidente es el popular "Ver Nápoles y después morir". Este último anhelo, de todos modos, conserva cierta similitud: el acento se pone aquí en "ver Nápoles"; el "morir", que viene después, tiene dos significados que se interpenetran: 1º "Y si hubiera que morir por ello, sea". 2º "Como Nápoles es la maravilla del mundo, es menester perder la vida después de haberla visto, en vez de mancillarse los ojos dejando que la mirada sea arrastrada a espectáculos vulgares". Pero el joven Flaubert no dice nada semejante: el objeto de su voto es muy preciso: morir de peste en Constantinopla, de cólera en Calcuta; la intercambiabilidad de los lugares indica claramente que la opción apunta a la muerte —también es posible ahogarse doblando el Cabo— y que la belleza de los lugares no es inigualable: parece, incluso, que se podrían redactar listas de de lo que llamaríamos puestos de defunción. Pero no cabe duda que Gustave, en Novembre, insiste particularmente en sus deseos de muerte: "Quiero perecer, pero en la gloria, en Calcuta, en Constantinopla", etc., ésta sería, pues, la formulación correcta de su anhelo. Por desgracia, el joven elige muertes atroces y que nada tienen de voluntarias; matarse en Calcuta: ése es el ideal: se pasea largo rato por la ciudad, nuevo Werther, revé las calles y los templos que ha amado, vuelve a su morada y, al amanecer, después de una noche de meditaciones, se vuela tranquilamente la tapa de los sesos. La ciudad no ha cesado, hasta el último instante, de estar presente. Se aleja, en cambio, de los dolores del

²⁸ Ahora, después de haberla visto, no puedo imaginar para ella más nombre que Dubrovnik.

cólera o de la peste; la fiebre aumenta y hace perder conciencia: ¿de qué sirve Calcuta si uno tiene que reventar allí loco de sufrimiento o desplomarse, en coma, sobre un camastro? Por otra parte, en la misma página, también elige la vida: mulero, "trotá" junto a Guadalquivir. Lo esencial no es, pues, el deceso, sino ser otro, un indio que agoniza, un mulero andaluz, todo salvo el turista Gustave Flaubert: hay que pertenecer de algún modo al paisaje, haber nacido en la ciudad india, tomar al lugar como material de su trabajo, estar carcomido por las enfermedades que secretan estas comarcas malsanas. Desde este punto de vista y en el momento en que lo expresa, el deseo de muerte es un falso deseo: hay incluso una contradicción entre la elección del suicidio (si hay que matarse, ¿por qué no hacerlo en Ruán, in tantas historias?) y la nomenclatura de los puestos de defunción. Pues la opción proclamada disimula otra, más verdadera: "No quiero morirme sin haber visto Calcuta" que, en sí misma, está determinada por el deseo profundo de hacer nacer una palabra-satisfacción. Producir "Calcuta", escribirla, verse escribiéndola, releerla cuando la tinta se ha secado es para el adolescente producirse otro e imaginario en el centro de Calcuta. El verdadero deseo no es siquiera el de habitar la ciudad lejana, sino el de trazar las ocho letras de la palabra clave para encerrarse en ellas.

Esto es, pues lo que significa "escribir sus sueños": es convertir al optativo en un medio de goce irreal, proyectarse, imaginario, en el grafema y, de paso, imaginarizarlo conservándole su untuosa materialidad. De cierto modo sería, llevando las cosas al extremo, tener deseos sólo en el discurso y satisfacerse únicamente con la parte no-significante de los términos del discurso. Pero es necesario precisar: en el texto citado la empresa consiste en utilizar simultáneamente la función significante y la función imaginante de la palabra escrita: Gustave no se preocupa explícitamente más que por la primera; nos informa sobre sus deseos. Pero si se limitara a esto, las cinco líneas se reducirían a esta única frase: "Querría ser otro en otro lugar". Es menester que el significado —sin que la proposición sufra por ello— sirva de pretexto a la elección de materias raras y preciosas que simbolicen el objeto deseado. Es elegir el vocablo por su fisonomía, como he dicho. Pero, ¿qué es esta fisonomía?

La de una palabra escrita a mano: todos los grafólogos son sensibles a ella. Los he visto rechazar con repugnancia cartas cuya letra revelaba la bajeza o las "perversiones": reac-

cionaban ante los grafemas como ante las caras, a veces como ante un sexo bruscamente exhibido. Sólo menciono el hecho para que se comprenda mejor la singularidad, la individualidad de la palabra leída; pero, en el caso que nos ocupa, no se trata de la escritura personal: cuando Gustave traza sus letras, no se reconoce en ellas en razón de que apunta a través de ellas a los caracteres de imprenta. Esto quiere decir que él capta a "Calcuta" en su forma universal y objetiva, superando la forma de su idiosincrasia que le otorga su mano. El lenguaje impreso es platónico en el sentido de que hay una sola palabra, "Calcuta", que se imprime por centenares de miles de ejemplares, pero que está enteramente presente y manifiesta en cada uno de ellos: en este nivel, cada vocablo, reuniendo todos los otros en su determinación diferencial, aparece en su verdadera individualidad totalizante y totalizada, que es la de un universal singular. Aprenderlo como signo es una actitud contigua y complementaria de la percepción. Captarlo en su singularidad material es imaginarlo. Su "fisonomía" sólo se revela en ciertas circunstancias que descubren estructuras no-significantes, pero estrechamente ligadas al significado en diferentes niveles de profundidad.

1. La configuración gráfica de la palabra. Dicha configuración sólo es develada por la relación general de la frase concebida como un organismo. Y la frase misma no entrega su organización mientras no la volvemos a situar en la unidad del contexto que —funcionando como coyuntura— le da su oficio real, más allá del significado. Si yo digo: "Mi primo de Bombay acaba de ser nombrado cónsul en Calcuta" o "¡Ojalá me muriera de cólera en Calcuta!" enuncio dos frases igualmente significativas. Pero es el contexto el que decide sobre su sentido, es decir, sobre sus esencias singulares,³⁹ sobre sus presencias impenetrables de individualidad estructurada. La primera puede ser estrictamente informativa: puede ser que se quiera comunicar que el primo ha encontrado, finalmente, un puesto. En este caso, Calcuta no descubre sus prestigios. La segunda, resituada en la larga enumeración de los anhelos de Gustave, está al mismo tiempo provista de un significado y de un sentido simbólicos: su configuración funciona como analogon. Si leemos: "Perdus, sans mâts, sans mâts..."⁴⁰

³⁹ Por supuesto, el contexto define también y precisa su significado integral. Pero esa función evidente no nos interesa aquí.

⁴⁰ "Perdidos, sin mástiles, sin mástiles...". Cita de *Brise marine*, el célebre poema de Mallarmé (Nota del traductor).

la organización poética anima a la palabra: tachada en forma de cruz la t se levanta por encima de las otras letras, como el mástil por encima del navío; a su alrededor se amontonan las letras: el casco, la cubierta; algunos —entre los que me cuento— ven en esta letra blanca, la vocal a, aplastada por el acento circunflejo como por un cielo bajo y nebuloso, el velamen que se rompe. La negación que se expresa por sans (in actúa sobre todo en el universo significante; el barco está sin mástiles, perdido: nos enteramos de eso. En el mundo oscuro del sentido no es posible desestructurar a la palabra mât (mástil). Digamos que la empalidece hasta convertirla en el analogon de una especie de negativo fotográfico. El navío tiene un mástil para mis ojos, aunque yo sepa que ya no lo tiene: se transforma en buque fantasma. Por otra parte, es lo que quiere expresamente Mallarmé: minar solapadamente las palabras suntuosas, provocar la colisión del sentido, superación hacia lo irreal de la presencia física) y del significado en beneficio de la indeterminación y, finalmente, de una nada sutil sobre cuya superficie se desliza el ser. En realidad la palabra mât (mástil) no tiene ningún parecido objetivo y real con el objeto que designa, pero el arte de escribir, aquí, consiste justamente en forzar al lector, de buen grado o a la fuerza, a encontrarle uno, a hacer decender el objeto en el signo como presencia real. Se dirá que, en este caso, cualquier palabra —pese a su carácter convencional— puede tener una función creadora de imágenes y contesto que tal cosa es evidente: en efecto, no se trata de parecidos que se deban al azar entre el material significante y el objeto significado, sino de hallazgos de un estilo que fuerza a captar la materialidad del vocablo como unidad orgánica y a ésta como la presencia misma del objeto apuntado. No hay duda, por ejemplo, de que el ritmo afiebrado del hemistiquio y la repetición de las dos palabras sans mâts (sin mástiles) confiere al segundo mâts una intensidad particular, como si la frase acrecentara continuamente su volumen y su velocidad, no encontrara su unidad en esta palabra última, y como si ésta, último escalón de una ascensión apasionada, baluarte contra el cual se rompe, recogiera en ella todo el sentido expresado. Pero, como el primer sans mâts (sin mástiles) confiere por sí solo todo el significado (navío sin mástiles) el segundo, exaltado de tal modo, sólo puede ser útil en tanto signo. Los lectores, convencidos de su importancia por el lugar que ocupa y la forma en que se lo destaca, pero no encontrando en él nada más que lo que hay en el

primero, son llevados por esta contradicción a captarlo de otro modo, es decir, como materialidad irrealizada o símbolo, como una presentificación del objeto designado. No se vaya a creer, por otra parte, que esta construcción desrealizadora es específica únicamente de los poetas. Las frases de la prosa tienen sus velocidades: se pasa a lo imaginario en cuanto uno se entrega al movimiento. "El yo es odioso. Usted, Miton, lo cubre pero no lo quita".⁴¹ Este es un torrente encajonado entre dos acantilados. También hay largos ríos majestuosos. Movimientos semireales, que presentan a los ojos los llamados movimientos del alma. Arrebatada por el curso más o menos movido de la frase, la palabra se despliega o se cierra, el *allegro* es astringente: el vocablo, desrealizado, entrega su materialidad en forma de guijarro duro, densa presencia; el *adagio*, por el contrario, desgliega la suntuosidad de una palabra. Y ¿cuáles —se dirá— tienen este carácter suntuoso? Todas. Ved, si no es así, en qué se convierten tres letras y un acento circunflejo (*mât*), según el uso que de ellos se haga. Lo esencial es la manera de tratar los vocablos —el lugar en la frase, el ritmo, la organización del párrafo, los otros cien procedimientos conocidos—; si el tratamiento es apropiado el lector tomará a cualquier grafema por el analogon del significado al que apunta. Para mostrar al artista en su trabajo, volvamos a las cinco líneas de *Novembre*: peste en Constantinopla, cólera en Calcuta. En el primer caso las dos palabras tienen en común una estructura interna: la presencia de las dos consonantes *st*, que no puede dejarse de percibir (sobre todo si hay subvocalización); en el segundo, cada palabra tiene tres sílabas, y dos de ellas empiezan del mismo modo (*ko* y *ka*) y, para terminar, son asonantes entre ellas.⁴² Es verosímil que la elección de estos vocablos no haya sido deliberada: no por ello deja de ser menos intencional; y la intención, por oscura que haya sido a los ojos del mismo Flaubert, no es menos manifiesta ante los nuestros: se trata, mediante similitudes internas, en sí mismas no significativas, mediante asonancias, mediante una sinfonía en *a* mayor (*o-é-a-a-u-a*) de exaltar la materia verbal e imponerla a nuestra atención. Si no estuviera precedida por el cólera, Calcuta tendría menos opacidad, menos misterio (por esto entiendo la presencia irreal y paradójica de lo significado en lo significante en tanto que éste es

⁴¹ Pascal. (N.d.T.).

⁴² Fonéticamente *ko-le-rá* y *kal-ky-tá*. (Nd.T.).

también no-significante). El fondo de todo esto es, en efecto, que la pesadez visual y la consistencia de cualquier palabra impresa están habilitadas para representar la consistencia impenetrable de cualquier objeto encontrado en la experiencia. Las estructuras gráficas secundarias no son entonces más que modulaciones: bien dirigido, el lector sabrá explotarlas.

2. Esto no bastaría para alimentar el sueño. Ocurre con frecuencia, para felicidad de Flaubert, que el grafema, por su configuración física y antes de todo tratamiento, suscite resonancias. Pues contiene en él, en tanto organismo, todo o parte de otros organismos verbales. Para citar el primer ejemplo que viene a la mente, el castillo de Amboise está ligado para mí —y para un número considerable de personas— a framboise (frambuesa) a boisé (arbolado), a boiserie (zócalo de madera), a ambroisie (ambrosía), a Ambroise (Ambrosio). No se trata aquí de relaciones de idiosincrasia que hayan podido anudarse en el curso de mi historia personal,⁴³ sino de relaciones objetivas y materiales, accesibles a cualquier lectura. Como éstas no han sido establecidas mediante un acto de la inteligencia y como se imponen de todos modos en una unidad indisoluble, se las puede llamar síntesis pasivas. De hecho, cuanto más se abandona uno al sueño, más resurgen. Aquí, de todos modos, los significados de las palabras asociadas, aunque introducidos por su materialidad, se integran al “dominante” (Amboise). Pero, no bien rozan la superficie de la palabra “visualizada”, pierden su trascendencia (o dirección hacia el significado) y quedan en la inmanencia como simples calificaciones materiales. El castillo de Amboise no tiene ningún nexo significativo con las frambuesas (framboises): no es un huerto de frambuesos, no se venden allí frambuesas, no está pintado de color rojo frambuesa y, si no conociéramos su nombre, a nadie se le habría ocurrido comparar este poderoso edificio con estas frágiles frutitas. Dicho de otro modo, el significado del vocablo asociado no altera de ningún modo el del dominante. Digamos que éste se desliza en lo “visualizado” como una calificación interna de su materialidad. Queda en el grafema, incompleto (dos letras fr faltan) y no obstante, entero, pasado en silencio y sin embargo presentido, co-

⁴³ Estas existen, apenas es necesario decirlo. Un análisis podría iluminarlas. Constituyen, en cada uno de nosotros, el fondo singular e incommunicable de toda aprehensión del Verbo. Pero si bien el poeta puede —eligiendo la semicomunicación— utilizarlas en sus poemas, son inservibles para el prosista. Por esta razón sería ocioso hablar de ellas aquí.

mo esas oscuras reminiscencias que desempeñan un papel tan importante en la aprehensión de las caras nuevas: en una palabra, es una información "indecible" de la materialidad del vocablo sobre ella misma. Casi inadvertida cuando la frase tiende a reducir a éste a su función de signo (lo cual nunca ocurre enteramente) —"Me han telegrafiado de Amboise...", etc.— se exalta y se enriquece cuando, por el contrario, el estilo tiende a imaginarizar la palabra para que la materia verbal sea captada como el analogon del castillo mismo. Entonces la presencia irreal de éste queda en el lenguaje y sólo en el lenguaje, antes de la experiencia o pese a ella, estructurada materialmente por la materialidad compleja del vocablo, por una especie de organización "framboise (frambuesa) menos dos letras" que se extiende a la totalidad de la construcción. Si se quisiera racionalizar, cambiar esta oscura inmanencia en trascendencia significativa, habría que decir que el objeto presentado irrealmente, edificio de lujo más que construcción militar, se ofrece como un fruto bello y tierno del Renacimiento. Pero esto sería tan sólo una aproximación. Por lo pronto, porque la síntesis pasiva es, por definición, irreductible a la significación. Luego porque "framboise" contiene en sí misma otras síntesis pasivas que la califican en su materia y que califican a Amboise a la vez;⁴⁴ las mismas que he citado antes —boisé, boiserie, etc.—, de modo que la plenitud de la calificación para el nombre del fruto nunca es entera: está contrariada, atravesada, detenida, enriquecida por un más allá de ella misma, hecho de resonancias que se interpenetran y, enmarañadas, terminan por dar a la presencia imaginaria una maravillosa e inagotable densidad.⁴⁵ La construcción de la frase, ya lo hemos visto, dispone al lector a

⁴⁴ Puede ser que algunas de ellas, inadvertidas cuando la dominante es "framboise", se actualicen cuando la palabra maestra sea "Amboise".

⁴⁵ Notemos, por ejemplo, la desinencia femenina presente tanto en el fruto como en el castillo, como mujeres o cosas de la mujer. O que la ausencia del grupo "fr", consonantes bastante duras en framboise confiere al castillo presentificado —como lo hubieran dicho los petimeñes— una increíble dulzura ([incroyable douceur]). No tengo tiempo aquí para detenerme en las relaciones constitutivas. Pero es seguro que incluso esta materialidad gráfica funciona sobre un fondo de lenguaje totalizado: o sea en relación con otras palabras ausentes pero que la forman a distancia: no hay duda que la dulzura femenina de Amboise está profundamente acentuada por su relación verbal con Blois. Las dos palabras se ofrecen como dos variaciones de la misma cédula sonora: Boise, Blois. Y por esto se oponen y se diferencian como lo masculino y lo femenino. Nada muestra mejor que

abrirse a sus riquezas, o sea que una fuerza suave lo inclina a irrealizarse. Pero, inversamente, las palabras tienen a veces tales resonancias que se imaginan bajo nuestra mirada y producen conjuntamente la irrealización de la frase entera y del que las lee. Estos organismos metastables, siempre dispuestos a doblarse hacia un lado o el otro —real, irrealidad— prefiere el joven Gustave a todo. A partir de ese momento eligió —no comprenderá su elección sino después del 44— tratar al discurso escrito como un analogon inmenso de todas las ausencias que quiere presentificar, de todos los conocimientos que querría poseer. Como acabo de mostrarlo, en efecto, las estructuras materiales del signo, al presentificar la cosa, le confieren la fisonomía de ellas, que se convierte en su sentido. Pero esta fisonomía, que sólo estaba constituida por las relaciones interiores del discurso, es sólo verbal y da una imagen inconsistente de la experiencia. El lector se encuentra con Florencia (Florence), mujer y flor, al dar vuelta una hoja: hace lo mismo con los acontecimientos o los objetos. Pero en la medida en que esta palabra designa una ciudad y que, irrealizada la presentifica, el sentido es tan sólo una falsa apariencia, pues la ciudad de los Médicis, capital dura, seca y viril de la Banca, no tiene nada que ofrecer a sus visitantes, salvo su ingrata y espléndida belleza. Elegir la suntuosidad de los nombres es preferir ya el universo del Verbo al de las cosas y la satisfacción por las palabras —o falsa satisfacción— al goce real de los bienes de este mundo. Esto no se producirá sin penas, pues no se puede obligar al discurso a que ejerza a la vez la función semántica y la función imaginante. La escritura —y la lectura que es inseparable de ésta— implican en este nivel una dialéctica sutil de la percepción y de la imaginación, de lo real y de lo irreal, del signo y el sentido. Pues sin duda hace falta, para presentificar una Calcuta imaginaria y ornada de todos los encantos de su nombre, conservar por lo menos un saber rudimentario: es una ciudad situada en las Indias, sus habitantes son hindúes. Pero, si se somete a las palabras al tratamiento apropiado, en el momento de la imaginación el significado se convierte en estructura implícita del sentido verbal. Esta dialéctica y su tratamiento son la lite-

estas diferenciaciones secretas e imaginarias se producen en el discurso, sin nexo con la experiencia: puede ocurrir, en efecto, que dos edificaciones que están enfrentados o que son contiguos se ofrezcan a la percepción como de sexo opuesto (austeridad de uno, encanto del otro, etc.) pero sin duda no es éste el caso de los dos castillos que he citado.

ratura, por lo menos, tal como la concibe el siglo XIX. En todo caso es ésta la literatura que Gustave elige en su adolescencia. Veamos lo que escribe a los diecisiete años, esforzándose por definir las "necesidades del alma", justamente esas que los escritores y especialmente los poetas tienen como misión colmar: "(Son) una sed inmensa de infinito (una necesidad) de ensueños, de versos, de melodías, de éxtasis...".⁴⁶ Es claro que el pequeño Flaubert llega a escribir por que la palabra escrita, inerte permanencia, objeto de mediaciones al cual es posible volver sin cesar, es un mejor agente de desrealización que el "bocado inteligible".

3. Agrego que el pasaje constante del signo a la imagen y viceversa no sería siquiera posible sin mediación. Y remito aquí a lo que dije antes de las palabras "mujer" o "querida", que Gustave se complace en repetir. Para él, como para todos los adolescentes de su edad, estos vocablos tienen un significado conceptual —que presienten mucho tiempo antes de conocerlo— y un sentido "indecible", hecho de nociones que se interpenetran bajo el control de un deseo inarticulable. En este nivel la riqueza sincrética es intermediaria entre el signo como trascendencia y la presencia irreal de la cosa como inmanencia. En un cierto modo, en efecto, hay designación: la mujer es apuntada con el término "mujer", que Gustave murmura. Sin embargo, no es apuntada por un saber —por lo menos en el comienzo— sino por una ignorancia. Flaubert lo dice expresamente: incluso, hasta la época de su adolescencia, lo que él designa con esta palabra es el misterio del sexo; órganos femeninos, relaciones sexuales, lo presiente todo sin conocer nada. La mujer es el vacío negro y fascinante hacia el cual tiende su deseo. Por esta razón está también en la palabra, como napa inmanente, como sentido o, si se prefiere, como materialización de las significaciones en cualidad. Esta característica metastable del sincretismo semántico —la mujer, esa desconocida, es apuntada allí en toda mujer, y es lo que queda en la palabra que la encarna— permite a cada instante la dialéctica del sentido y del signo: siempre dispuesta a evaporarse hacia el objeto, a superarse, a olvidarse para que éste se manifieste, la dirección sincrética está al mismo tiempo siempre frustrada y siempre intenta fundirse en la materialidad del grafema, que se convierta en la cifra y la encarnación de la feminidad.

Hemos, pues, indagado tres niveles de la imaginarización

⁴⁶ Les Arts et le Commerce, enero de 1839.

del vocablo. Y el tercero nos remite al verdadero motor del estilo, al deseo que la literatura —tal como la concibe Flaubert adolescente— satisface en lo irreal, en lo que éste tiene de inarticulable. Estas observaciones nos obligan a formular los dos problemas esenciales: ¿en qué es la escritura satisfacción? ¿Qué deseos se satisfacen en las primeras obras de Gustave?

Dimos una respuesta a la primera pregunta: *scripta manent*. Pero, en el punto a donde hemos llegado, ésta parece insuficiente o, por lo menos, insuficientemente elaborada. De hecho, si es cierto que el escritor va, incomparable y totalizante, al encuentro de esta idiosincracia incomparable y totalizante, la palabra, también es cierto que suscita y presiente este encuentro, que profetiza antes de conocerlo el vocablo que sube a sus labios, de modo que siempre estamos ante un casi-encuentro, una pseudo-experiencia, indicada, intentada, y que se desmorona en la excesiva familiaridad: antes de trazar las letras, yo no sé exactamente cuál habrá de ser el vocablo; al trazarlas advierto que siempre lo supe. Es el lector quien hace la verdadera experiencia: la palabra se precipita sobre él como un ladrón. Es el lector quien soportará el choque imaginante, el pasaje a lo imaginario. Para él funcionará la palabra como un "alucinatorio". Y escribir, ¿acaso será sacar las castañas del fuego a favor de unos desconocidos? Sin embargo, Gustave es formal: "Escribo para darme gusto".⁴⁷ Y añade: "Si escribo es para leerme".⁴⁸ Y: "Estoy hambriento por contarme a mí mismo".⁴⁹ Todo el problema consiste en saber quién es este Ego que lee. Evidentemente es posterior al que escribe; por lo tanto, hay que comprender: hago mis libros para el lector futuro que yo seré. De hecho, cuando el doctor Cloquet lo "insta a poner por escrito y en forma de aforismos todas mis ideas, de (sic) sellar el sobre y abrirlo dentro de quince años", acepta con entusiasmo: "Puede ser un consejo muy bueno: lo voy a seguir". Pero, visiblemente, lo que ante todo lo seduce es la observación que Cloquet añade a su consejo: "Se encontrará usted con otro hombre". Dicho de otro modo, en quince años usted será alguien que no es ahora y verá con los ojos de otro, diciendo de veras sobre su ser presente. El consejo fue dado en el verano de 1840. Si fascinó a Gustave al punto que lo hizo ponerse a trabajar y, entre el

⁴⁷ *Souvenirs*, pág. 103; 21 de mayo de 1841.

⁴⁸ *Id.*, *ibid.*

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*

25 de enero del 41 y los primeros días de febrero,⁵⁰ empollar treinta y seis aforismos, es porque el joven está desde hace tiempo —en realidad, desde que escribe— “hambriento por contarse a sí mismo”. A esta luz, la utilización irrealizante del grafema adquiere otro sentido: escribir para leerse (el mismo consejo que el señor Lepic da a Piel de Zanahoria) no supone necesariamente que las dos operaciones se hayan producido con un intervalo de quince años entremedio. Se puede llegar a ser su propio lector quince días después del momento en que uno se convertía en su propio escritor. En este caso todo cambia: el adulto Gustave era para el adolescente el Otro mismo, misterioso, envidiable y aterrador. Dirigirse a él no era tratar de gustarle, puesto que ignoraba sus gustos, sus opiniones, su visión del mundo: se sometía a su juicio. Además, las palabras perdían su suntuosidad: esta mirada desconocida y futura las empañaba. Pero si se escribe para leerse la semana próxima, uno se dirige a un Ego que no es “ni enteramente otro ni enteramente el mismo”. Habrá de ser el mismo Gustave, únicamente otro en tanto que no entrará del todo en su obra. Es menester y basta que la haya olvidado suficientemente para que se encuentre en estado de extrañamiento en relación con las palabras escritas. Volverá a encontrar estos casi-objetos en una casi-experiencia (el proceso entero se puede llamar una casi-lectura) conocerá, sin discusión, el sentido general de su

⁵⁰ Escribe, después del último y como encabezamiento de una especie de Diario: “retomado el 8 de febrero”. No es imposible que los haya escrito todos en una jornada. En todo caso, es uno de los sentidos admisibles del paréntesis con que termina el número 36: “A menudito querría los sesos de la gente que pasa y cuyas caras me desagradan (otro día terminaré estas fórmulas)”. De hecho, jamás retomó este “formulario”. Pero estamos habituados a estos abandonos bruscos, contrapartida de sus entusiasmos. El género “máxima” le gustó —aunque no sepa usarlo demasiado bien y se ponga en escena en la mayor parte de ellas— porque tiene afición a la “paradoja” que expone, en una frase breve, una contradicción escandalosa. Y luego la cosa dejó de gustarle, de pronto consciente de la profunda estupidez del doctor Cloquet y de sus buenos consejos. Cloquet, en realidad, como lo prueba el contexto, incomodado por el pesimismo de Gustave, no cesaba de repetirle: Usted va a cambiar (lo cual, en su boca, significaba: “Usted se aburguesará, se convertirá en un tranquilo padre de familia”) y su célebre consejo está impregnado de cierta hostilidad: déjenos en paz con sus ideas negras: escribalas, métalas en un sobre lacrado y no nos vuelva a hablar de ellas. En quince años podrá usted burlarse del joven charlatán que ahora es. Cloquet buscaba, en definitiva, la complicidad de Gustave adulto contra Gustave adolescente: no le pudo ir peor: pocos hombres maduros han sido hasta tal punto fieles a su juventud.

trabajo, reconocerá de pasada páginas enteras, pero ciertas palabras y ciertos ardidés de estilo que las imaginanizan resucitarán del olvido, completamente nuevas, y lo sorprenderán. En este sentido, la perseverancia inerte del grafema es una promesa de futuras delicias, mientras que la vocalización de la palabra, siempre instantánea, sólo puede repetirse, siempre subjetiva, sin modificarse ni enriquecerse. El vocablo escrito produce esta inversión: Gustave autor se vuelve casi-objeto para sí mismo en tanto está ahí, exhibido sobre las páginas de su cuaderno. En verdad, la cosa no es tan simple: hace falta tiempo para salir de su obra y para considerarla con los ojos asombrados de un extraño. Y además, lo sabemos, estos retornos suelen ser desoladores. No importa: en el momento mismo de escribir existe, para él, este *postponment*: la sorpresa que se prepara, y ella basta para dar al grafema —por lo menos en forma de presentimiento— su colorido futuro. No diré que Flaubert se deleita con ella de antemano, sino que goza de la palabra en tanto la ve como la promesa de un deleite. Es lo que hacen los autores de grafitti quienes al trazar sus inscripciones sobre las paredes de los mingitorios, se sienten exquisitamente conturbados por la agitación escandalizada que esperan suscitar en otro con la diferencia que el otro, para Gustave, es él mismo mañana. Los lectores desconocidos⁵¹ no están, sin embargo, ausentes, ausentes de sus preocupaciones: sabemos que son inesenciales. Pero, en la medida en que, a pesar de temerlos, incluso de anhelar a veces ocultarles sus obras, sabe —*scripta manent*— que una gaveta puede ser forzada, que un manuscrito siempre puede caer en manos extrañas, que su presencia tiene como efecto consolidar marginalmente la objetividad futura de las palabras; cuando él vuelva sobre la que traza actualmente su pluma, no puede ignorar que no la verá solamente como el resultado de un acto olvidado, sino también como un colectivo que escapa por su estructura de serialidad pero que por ello mismo, lo colma con su alteridad. “El futuro me maravilla”:⁵² todo está aquí. Cuando escribe para sí mismo futuro, ya imaginario del todo, goza en lo irreal con su irrealización próxima por la imaginarización de los grafemas.

¿No hay en él, sin embargo, en el acto mismo de componer, una satisfacción que, si bien sigue siendo irreal, es más inme-

⁵¹ Y conocidos: Alfred y Ernest tienen derecho de mirada. Pero Gustave no escribe para ellos.

⁵² *Souvenirs*, pág. 103.

diata? Sí: la del deseo de desear. 8 de febrero de 1841:⁵³ "He escrito una carta de amor⁵⁴ por escribir, no porque amo. No obstante, me gustaría hacérmelo creer a mí mismo: amo. Lo creo mientras estoy escribiendo". Volvió sobre esta idea algunos años más tarde, en una carta a Louise Colet que comentaremos a su debido tiempo. Se ve aquí el pasaje del fonema al grafema: gritar a todos los vientos de la noche: "¡Amo, oh, amo!" es tal vez encantador pero, a la larga, se va volviendo cada vez menos convincente. Ahora bien, el texto citado permite ver claramente que lo que está en juego para Gustave es la credibilidad del lenguaje: ¿en qué forma el discurso —su propio discurso— será más apto para arrastrar la adhesión pítica del adolescente? Su respuesta es formal: la escritura. Se entienden las razones: la escritura aparece como un pasaje al acto, como una exteriorización y, además, como una composición. No se trata de copiar cien veces la palabra "te amo": ello sería un *pensum*. Hay que inventar el amor, hacer descubrimientos, arrancarse frases apasionadamente auténticas, es decir, ponerse en estado, desde adentro, para identificarlas. Esto significa que es necesario imaginar que se ama. En definitiva el orden de los medios y de los fines está aparentemente invertido: oralmente Gustave habla de amor para imaginarse que está enamorado; al escribir su carta a Eulalie se imagina que la ama para poder representar a un enamorado. Pero esto es sólo apariencia; él sabe bien, en el fondo —la prueba es que lo que dice ese mismo día— que su meta no ha cambiado: "Hacerme creer que amo" para sentir las dolorosas delicias de la pasión. De todos modos, en la superficie, el aspecto pítico de la empresa es innegable: no es tan sólo un juego (también es un juego) es una tentativa lograda, por lo menos tan lejos como va su pluma, de autosugestión. Y, sin duda, hay que contar con la destinataria: una vez más es el Otro quien, en definitiva, juzgará sin apelación su sinceridad. Si Gustave la persuade de sus sentimientos, entonces los sentirá realmente: este esquema nos es ahora familiar. Pero Gustave no está inquieto: sus palabras nacen de impulsos imaginarios pero justos, esto es, conformes a las descripciones que, lo hemos visto, "aprendió en los libros"; la buena de Eulalie va a llorar de alegría, ya está llorando: "¿Tanto me quieres, pues?", "Pues bien, sí, te quiero y más de lo que tú crees". La pluma corre, una suave emoción se apodera del joven corresponsal: creo, Dios mío, creo,

⁵³ Ibid., pág. 99.

⁵⁴ A Eulalie Foucault.

siento, finalmente, deseo por la ausente, la nostalgia, la triste melancolía de la separación. ¡Qué feliz soy! Hay que terminar de todos modos firmando, la felicidad se borra, pero es posible, ¿no es verdad?, volver a empezar todos los días. Y además, ¿es menester realmente que sus cartas tengan un destinatario? ¿No puede escribirse a sí mismo y, "contándose sus sueños", practicar el onirismo consolidado? Yo haré comedias y tú escribirás tus sueños, propone a Ernest; un poco más tarde, sin duda por despecho, cambia de idea: escribiré novelas. Estas novelas que, sin duda, a juzgar por sus títulos, siguen estando muy cerca de las comedias que deja. ¿Qué representan en su intención, sino sus sueños escritos? En este sentido la escritura, al mismo tiempo que lo salva del autismo, es la objetivación y la materialización de éste. El escribir para Gustave, en esta época, es un papel que, a medida que es interpretado por el actor, sin dejar de ser una determinación irreal, persuade a éste que es el personaje de veras. Y por esta misma creencia, nunca completa, el comediante accede plenamente al mundo de la imaginación. La literatura del joven Flaubert es lo imaginario materializado.

No es cierto, sin embargo, que se haya hecho escritor para contestar únicamente su deseo de desear. Y, por ello, debemos volver a la segunda pregunta que habíamos planteado: ¿satisfacción de qué se manifiesta en las primeras obras? Lo que nos permitirá encontrar la respuesta, creo, es el examen de una paradoja que salta a la vista. En las Mémoires y en Novembre, cuando Gustave nos cuenta sus ejercicios espirituales, los hace comenzar en el momento de entrar al colegio, y nos deja entender que ha proseguido con ellos largo tiempo después de haber empezado a escribir. Ahora bien, nos los presenta por lo que son, sin ninguna duda: ensoñaciones dirigidas, organizadas en torno a algunas palabras "mágicas" y cuyo fin es la satisfacción de algunos deseos muy simples: el niño que querría ser un personaje de excepción que sus méritos colocan por encima de todos, querría poseer los bienes más raros y las mujeres más bellas, recorrer el mundo, ver las comarcas y las ciudades legendarias. Habla de poesía, de éxtasis; se ahoga en lo infinito, se dice anti-verdad, asigna a la literatura una única función: alimentar y sostener las hermosas ensoñaciones de la gente de bien. Nada mejor: he aquí, al parecer, los deseos blancos de un adolescente serio. Pero, en su obra escrita y, muy particularmente, en los relatos que son contemporáneos de estas nobles aspiraciones, todo es negro: horror, miseria, su-

frimientos, una ley de bronce quiere que la virtud sea siempre castigada y el vicio siempre recompensado: el Infierno, los condenados, dolorosos y crueles, que son, los unos para los otros, demonios. El cambio de signos es riguroso, automático; sólo dará un ejemplo: se pueden encontrar cien. A Flaubert le gusta repetir que "en él hay algo de saltimbanqui". Con esto confiere una especie de aura romántica y positiva a su irrealdad. La palabra es hermosa: si se queda en la cabeza de Gustave, le permitirá saciar su sueño de nomadismo. Y es verdad que el tema del saltimbanqui —de Hugo a Mallarmé, pasando por Baudelaire y Gautier— marcó la poesía sedentaria del siglo XIX. El pequeño Gustave vio funámbulos, nos cuenta que lo fascinaban, no sólo por sus colorinches, sino por su increíble libertad. Quiere escribir sobre estos gitanos fantásticos y mendigos que lo deslumbran y que le parecen de su raza. Pero es más fuerte que él: en cuanto habla de ellos con su pluma, lo positivo pasa a lo negativo absoluto; en *Un parfum...* los funámbulos se convierten en los más miserables y más despreciados de los hombres: su trabajo es duro y no rinde, mueren de hambre y de frío, se arrastran de ciudad en ciudad y son el objeto del menosprecio universal. Y, bien mirado, ésta es, un poco ennegrecida, la verdad. Pero Gustave no ha escrito preocupado de la verdad objetiva: busca ciertas satisfacciones. ¿Cómo puede ocurrir que, en su sueño interior, los saltimbanquis sean caballeros de lo imaginario y que él se enorgullezca de ser uno de ellos, mientras que, cuando escribe, los abrumba con todas las desgracias y encarga a una bailarina ridícula, adefesio obscuro y celoso, que lo represente entre ellos? ¿Qué se ha hecho de su libertad? Esa suprema negligencia, ese desprecio por los burgueses que él admiraba en ellos, ¿qué se han hecho? Este grito de orgullo: "Soy un saltimbanqui", que él lanzaba para interrumpir el aburrimiento de su elevada soledad, se convierte cuando hace uso de la tinta en esta queja humillada: "No soy nada más que un saltimbanqui" o, como dirá en las *Mémoires*: "Un exhibidor de animales". ¿Por qué? El niño que sueña ser una hermosa mujer para verse desnuda en el estanque y admirarse, ¿por qué —la primera vez que se atreve a materializar su sueño— tiene que darse el cuerpo repugnante de la pobre Marguerite? ¿Cómo puede, a la vez, "fabricarse historias" maravillosas en su cabeza para compensar la Caída, el rechazo castrador, y usar su pluma para amañar otras, perfectamente atroces, que lo llevan sin compensaciones a la desesperación? ¿Diremos que se cuenta las primeras para huir de una verdad

que las segundas se esfuerzan por cercar? La respuesta no parece del todo satisfactoria: en uno y otro caso se trata de ficciones y ¿quién nos prueba que en estos relatos escritos Gustave busca su verdad para expresarla por medio de palabras? Creo que estaríamos más cerca de las intenciones de Gustavo si dijéramos que el deseo de desear —que lo lleva a construirse interiormente al principio, después exteriormente, un mundo imaginario— es el único explícito, pero no el único real. Para decirlo todo, si suponemos que no es enteramente representado, es el que posee menos realidad. De tal suerte que, si el aprendiz de brujo se sienta a su mesa de trabajo, los demonios se ponen a la obra, todo se invierte y aquí lo tenemos satisfaciendo irrealmente, pero materialmente, sus negros deseos. Por otra parte, ¿son tan blancos los que rumia todos los días en el estudio y en el dormitorio? Por lo pronto, suelen nacer del orgullo humillado: “¡Imbéciles! ¿Reírse ellos de mí? Ellos, tan débiles, tan vulgares, y yo, con una mente que se ahoga en las fronteras de la creación”. El ensueño es, por lo tanto, reacción de defensa y condenación del otro en el instante mismo en que se produce. Más profundamente, da pruebas de una agresividad pasiva. ¿Qué anhela el pequeño sujeto? ¿Los viajes, la gloria, el amor? Nada mejor. Pero: “Lo que yo amaba era Roma, la Roma imperial, esa hermosa reina que se revuelca en orgías, que ensucia sus nobles vestiduras con el vino de la corrupción, más orgullosa de sus vicios que de sus virtudes”. En esa capital del mundo, ¿qué papel hubiera querido? Nada más ni nada menos que el de Nerón. “Amores de tigre... inmensas voluptuosidades... iluminaciones sangrientas... Diversiones que incendian Roma”. El amor que Gustavo desea experimentar es algo que su personaje neroniano ni siquiera sabe qué es: posee a las mujeres o a los hombres mientras se tortura, en el mismo cuarto, a un desdichado que le cayó mal. Resumamos: ¿En qué sueña el muchacho? Intenta, por autosugestión, persuadirse que es, en una ciudad espléndida y corrompida, el emperador, el más corrompido de todos, y que la incendia por el placer de contemplar las hermosas llamas que la devoran y cocinar a sus conciudadanos. En Noviembre vuelve de nuevo y se consagra emperador: “Por el poder absoluto”. ¿Y qué hará él de este poder? “Habría querido aniquilar la creación... ¿Cómo me hubiera gustado despertarme a la luz de las ciudades incendiadas! Hubiera querido... galopar sobre pueblos sometidos y aplastarlos con las cuatro herraduras de mi caballo, ser Gengis Khan, Tamerlán, Nerón...”. Sin duda, si se leen atentamente las obras autobio-

gráficas, se distinguen períodos: los furiosos que lo llevan a estas fantasías de genocidio serían, según él, muy posteriores a sus primeras ensoñaciones: "Se apoderó de mí una rabia sin nombre contra la vida, contra los hombres, contra todo". Sea. Pero, en las *Mémoires d'un fou* sitúa mucho antes, desde los primeros meses del colegio, esta "irritación nerviosa" que lo volvía "vehemente y arrebatado como el toro que enferman las picaduras de los insectos". Tenía entonces, dice, "pesadillas atroces", y describe una de ellas cuyo contenido —volveremos sobre esto— nos remite evidentemente a los recuerdos de su primera infancia. En una palabra, hace trampa: su humor atrabiliario —lo sabemos— se manifiesta antes de entrar al colegio, aunque el contacto con sus iguales y sus profesores lo haya exasperado. Y cuando sueña ser amado —muy pronto, si debemos creer a *Novembre*— sabemos que anhela una querida, "ser satánico" que le dedique un "amor devorador y que asuste, que lo convierta a uno de golpe en igual de los ricos y los poderosos". La ingenua pureza de Quérubín disimula de este modo la voluntad de poder, el resentimiento y el odio. El deseo blanco —amor por el amor— existe, no lo dudemos, no es ni siquiera un pretexto: representa una tentativa perpetuamente recomenzada de escapar a las fuerzas nocturnas, a su destino de misántropo y de solitario. Amar, ser amado: comunicar, salir de sí, olvidar para siempre "sus tinieblas espantosas", evadirse del mundo del miedo. Nada que hacer: apenas formulada, la blanca postulación gira hacia el negro; recordemos: Calcuta, Constantinopla, tal el espejismo envenenado. Doblar el Cabo, sí; pero este anhelo se desmorona, la conducta de fracaso se convierte en la dominante: fracasará en esta empresa, como en todas las otras, y se ahogará en el Océano, antes de haberlo doblado. ¿No es ésta la poesía suprema que él mismo define como una "mezcla de maldición y de voluptuosidad"? Los deseos blancos tienen una existencia irreal, las palabras tienen a su cargo suscitarlos; los negros son perfectamente reales, la escritura debe satisfacerlos irrealmente.

De todos modos, no vayamos a creer que se le descubren por el grafismo: hace ya mucho tiempo que tiene la costumbre de satisfacerlos mediante esta comedia: el lenguaje interior. Hay, entre los proyectos de novela que ha publicado la señora Durrty, una anotación muy instructiva. Flaubert —ya ha escrito *Madame Bovary*— esboza en pocas palabras la historia de una pareja. El carácter de la mujer está más indagado que el del marido. Se nos informa que ha sido humillada por él, que lo

detesta pero que está forzada a aguantarlo por amor al lujo: Esta condición femenina es precisamente la de Flaubert en su familia: humillado, no puede romper, no por afición al lujo (no hay sombra de tal cosa en la familia Flaubert) sino por afición a la comodidad y temor de perderla. Sin ninguna duda Flaubert, una vez más, se ve como mujer. Habla de sí mismo cuando dice de su heroína: "Se venga con el monólogo".

Esta frase breve no es seguida de ningún comentario. El autor, que sólo escribe aquí para sí mismo, no tiene ninguna necesidad de desarrollar: sabe de qué está hablando. El "monólogo", evidentemente, está hecho para no ser oído; esto basta para señalarnos que la venganza es irreal: este discurso sin voz sólo tendría efecto real si se dijera en voz alta: "Revienta de una vez, canalla. ¡Dios mío, haz que reviente!", o: "Eres una inmundicia, querido, has logrado ocultárselo a los otros pero yo lo sé y tú no sabes que yo lo sé". El hablador mudo se complace en explicar el carácter que tienen las personas que lo rodean, en enumerar sus ignominias, en predecir sus destinos, en destinarlas a las peores desdichas. O describe su propia miseria, el destino atroz que le configuraron, les hace tocar con el dedo los daños irreparables que causaron en él con su dureza de corazón. Todo esto, naturalmente, no debe ser adivinado por nadie. Pero, lejos de que la irrealidad de su conducta provoque en el monologuista un malestar, una cierta insatisfacción, éste encuentra en ella ciertas ventajas. Por lo pronto, por diversos motivos, necesita que su venganza sea irreal: si la esposa abandona o mata a su marido, la gallina de los huevos de oro muere también; en cuanto a Gustave, no puede vivir si no se enquistaba en su familia: no soportaría ser expulsado de ella. Por lo tanto, el monólogo es completo tal como es. Además, el mudo invierte la situación: no es él quien se calla, son los otros quienes no oyen; él grita a voz en cuello en medio de sordos. Y éstos son tanto más ridiculizados por ignorar que se los ha desenmascarado y que se está a punto de plantarles cuatro verdades. ¿No es cómico este señor que sonríe afablemente a quien le arroja en pleno rostro un "vieja inmundicia", que ni siquiera es oído? Finalmente está Dios; Dios o la potencia ontológica del Verbo. Dios oye y toma buena nota de estas palabras no escuchadas. O, si preferís, las cosas dichas permanecen, son piedras: no es posible que algún cambio no resulte en el Ser. ¡Y cuánto orgullo, cuando todavía se respeta al padre, en sentirse reprobado, maldito por haberlo tratado mentalmente de basural! El acto, helo aquí, piensa el monologuista con un agrio goce:

dije muy claramente que mi padre era un cretino y, aunque no hice otra cosa, atraje sobre mí los rayos del Todopoderoso. De este modo se libran de sus hastíos las almas amargas y pasivas en quienes ha anidado el resentimiento.

Por sí solo, el monólogo tiende a la ficción: a la vez porque es imaginario y porque los anhelos, cuando se toman por realidades, se inclinan de buena gana hacia la profecía. Según el carácter del hablante, las palabras se unirán en su cabeza para afectar al enemigo íntimo con las peores desgracias, es decir, para contar la vida de éste tal como se desenvolverá en el futuro, o para narrarle la historia de su víctima a fin de que él mida su falta por los resultados anticipados de su maldad. O, como hace Gustave, para entrelazar los dos relatos, mil veces rumiados. Es posible ver en sus primeras obras —donde sus héroes son valientes monologuistas y hacen apartes en el instante en que, bajo el aguijón del sufrimiento, han alcanzado el colmo de la maldad— la dialéctica interna del monólogo flaubertiano, es decir, el condicionamiento recíproco de los dos tipos de relatos. “¡Oh, se decía él a sí mismo, llorando de rabia”. Es Garcia: después de este bonito comienzo vemos que por medio de las palabras exhala su desdicha al extremo, para decir lo peor, contar al detalle sus humillaciones futuras y complacerse en conferirles la inflexibilidad del destino: “Yo, su hermano, siempre pobre y oscuro...” Sádico y masoquista a la vez, satisface por lo pronto el deseo de castigar a sus verdugos encarnizándose sobre sí mismo, e inmediatamente justificado pasa al sueño de la venganza activa: “¡Ah, comprendo ahora los deleites de la sangre, las delicias de la venganza y el ateísmo y la impureza!” De modo que, finalmente, este aparte, puesto al comienzo del cuento,⁵⁵ parece la matriz de donde sale toda la historia: Garcia, loco de cólera, mata realmente a su hermano y conoce a la vez las alegrías de la sangre y las de la impureza. Pero, lo hemos visto, el asesinato de François es lo menos convincente del mundo; por lo tanto, conviene mantener estas violencias en el plano del lenguaje: todo ocurre como si Garcia fuera incitado por su relato interior a escribir la historia de un asesinato que es perfectamente incapaz de cometer. O, mejor aún, como si el monólogo de Gustave hubiera exigido ser transmutado en la historia escrita de Garcia. Pienso, en efecto, que el pasaje a la literatura se hace en el niño en dos niveles: los deseos irreales se colman en el nivel de la palabra aislada; los deseos reales,

⁵⁵ En el capítulo II de *La Peste à Florence*.

expresados por el monólogo, se satisfacen con la ficción escrita. O, si se prefiere, los primeros relatos de Flaubert son la materialización de venganzas irreales. Lo que debemos preguntarnos ahora es por qué el monólogo exige ser transcrito y por qué esta transcripción lo metamorfosea en fabulación pura, donde los personajes mismos son ficticios.

A la primera pregunta es fácil contestar: en la medida en que el monólogo se hace historia, revela muy pronto su inconsistencia. El pensamiento autístico reunido en torno a dos o tres palabras se basta. Pero una vez dicho, se organiza y emprende su racionalización. En este nivel, desplegado en relato, reclama una temporalización interior: es menester que el azúcar se disuelva, que el padre desnaturalizado se tome su tiempo para morir de vergüenza. Pero, en este caso preciso,⁵⁶ la temporalización verdadera, lejos de sostener la duración imaginaria, actúa contra ella: dispersa y trastorna el relato; no es cierto que el monologuista pueda soñar en detalle los suplicios que infligirá a su hermano; apenas ha puesto el decorado, éste desaparece en el olvido, hay que rescatarlo, inventar otro, y éste, como el precedente, pese a lo que pueda creer Loyola, carece de la solidez requerida para que se haga entrar a los actores. Dicho de modo más general, la historia puede ser contada esquemáticamente, pero no desarrollada: ningún momento, ningún episodio puede servir de trampolín para el episodio siguiente, cada uno está marcado por la pobreza esencial que caracteriza a la imagen mental y a la palabra interior; sobre todo, ninguno de ellos tiene ningún efecto sobre los que le siguen porque la conciencia los produce aisladamente, porque se reemplazan en vez de enriquecerse unos a otros y porque su inerte sucesión sólo está sostenida por la duración vivida: un acto sintético puede sin duda ligarlos, pero esto se hace desde afuera y además, cuando se junta el acontecimiento presente con los hechos anteriores, éstos ya no son más, por lo cual debe entenderse que se han disuelto en la ausencia, llevándose con ellos los elementos indispensables para la continuación del relato: "Te mataré: sangrarás como un cerdo". Muy bien aquí están las tablas rojas de sangre. "Gritarás pidiendo gracia y yo me reiré". La boca se abre en la sombra, el grito se escapa de ella, pero ello no ocurre en ninguna parte: las tablas y la sangre han desaparecido. Por su parte, la risa es otra cosa: al profetizarla, el vengador se vuelve a encontrar completamente solo, hoy, riendo por lo bajo

⁵⁶ El tiempo propio del lector se pierde justamente para que exista la duración novelesca.

de los acontecimientos futuros que predice. ¿Qué hacer además de volver a empezar? Hay una monotonía profunda en este discurso que no llega nunca a su fin por no poder apoyarse en una plataforma estable. Esta plataforma es la cosa escrita: una vez más, *scripta manent*. Sólo se avanzará y se enriquecerá a la historia con todo su pasado llevando el registro de todo: no bien concebida, la invención es fijada; se puede volver a ella sin cesar, las tablas ensangrentadas ahora son sólidas, pasará de un episodio a otro, se integrará en ellas: bastará con una llamada, con una advertencia, con una alusión para que se convierta en una constante del relato. A partir de ahora la venganza, que es minuciosa, puede complacerse en detallar los suplicios que rumia: los espasmos de la víctima, su orgulloso rostro en ese momento desfigurado por el terror, los instrumentos de suplicio, la delectación del verdugo; es posible escribir todo y juntarlo en razón de que la escritura es acumulación. Para Gustave que, actor-autor, ya tiene la costumbre de la pluma, la cosa se hizo sin que él se diera cuenta. Tanto más que la escritura, después de las representaciones públicas del teatro, es una soledad y casi una clandestinidad, por lo tanto, homogénea por esencia con el monólogo. Nacida de un rechazo castrador, dirá los sufrimientos y el desquite del castrado. Más aún: será ese desquite mismo. Reducida al silencio, la gran voz habla ahora en la interioridad y las palabras mudas que engendra encuentran, a pesar de todo, el medio para exteriorizarse en las palabras que una mano traza silenciosamente.

Aquí debemos dar una contestación a la segunda pregunta. Si la literatura, en su forma primitiva, es un medio para articular y organizar el monólogo vindicativo de Gustave, ¿por qué razón no encontramos nunca en sus cuadernos lo que deberíamos encontrar: diatribas contra su padre o quejas falsamente resignadas, la denuncia del usurpador Achille y la enumeración complaciente de las desdichas que el porvenir le reserva? ¿Por qué razón, en Mateo Falcone, la más primitiva de sus venganzas —y la más elemental— en vez de leer estos lamentos: “Padre de la injusta justicia: me crucificas, mi madre morirá por ello” encontramos el relato seco —tema, por otra parte, prestado— de un drama familiar en Córcega, donde un tal Mateo mata a su hijo con sus propias manos? ¿Qué placer encuentra Flaubert, si es verdad que se venga, en hacer que estos extranjeros se muevan en un país que desconoce y en circunstancias extremas, de cuya experiencia carece? Es de suma

importancia, para quien desee conocer a Gustave, encontrar una solución a este problema, pues lo que está en cuestión no es nada menos que la concepción de lo novelesco, tal como el niño se la formó desde sus primeras obras, y tal como el adulto habrá de conservarla. Señalemos por lo pronto que el pequeño Flaubert tiene un saber y modelos: le han leído Don Quijote; más tarde conoció otras novelas. Ese saber le facilita el pasaje del monólogo a la escritura, pero puede muy bien —deberemos decidirlo después— enmascararle su verdadero significado. Señalemos también que el niño no pasa de la realidad (sus verdaderos sufrimientos en familia, sus verdaderos proyectos de venganza) a la ficción, sino de una ficción que lo concierne (es el sujeto de ella) a otra que, si nos limitamos a las apariencias, no lo concierne. He dicho antes, en efecto, que su soliloquio era una satisfacción irreal de su resentimiento, con lo cual debe entenderse que tiene nominalmente como oficio satisfacer en lo irreal un deseo que no se piensa satisfacer nunca en la realidad. Es decir, seguimos en lo imaginario: en este aspecto, también la palabra muda y el grafema son homogéneos. Dicho esto, hay que guardarse de acusar a Gustave de cinismo, como si, por prudencia, hubiera maquillado los hechos, cambiado los lugares y los nombres. Es verdad que, en él, la prudencia es extrema, y que sus primeros escritos novelescos están ligados a una desconfianza universal. Hemos visto su extraña relación contradictoria con los lectores: los rechaza con horror, deseando al mismo tiempo que lo lean. De ahí ese doble carácter de sus primeras obras: son legibles y, en consecuencia, están ofrecidas a todos y entregadas. A causa de esto son por esencia ocultas. Ello quiere decir, sobre todo, que él encierra sus manuscritos con doble llave; sabe muy bien, por otra parte, que toma esta precaución contra un peligro imaginario: ni el doctor Flaubert ni su esposa habrán de violentar las gavetas para controlar la producción de su hijo: tienen otras cosas que hacer. Por lo demás, he mostrado antes que se encontraban, en los relatos mismos, cuando la anécdota amenaza ser demasiado evocadora, vestigios de disfraces: el joven escritor parece insistir sobre las diferencias que separan los acontecimientos reales del acontecimiento relatado; todo ocurre como si ocultara el verdadero sentido de su obra. ¿A quién se hará creer, no obstante, que adopta con pleno conocimiento de causa la forma novelesca para cubrir su pensamiento y satisfacer su vindicta con seguridad plena? Hay gente que lo ha hecho, tal vez, pero si han tomado a la literatura por medio es verosímil que no hayan podido

ir muy lejos: la literatura exige ser un fin. Hay otros, por otra parte, que monologan con la pluma y, en su diario íntimo, dicen todo valientemente —por lo menos todo aquello de lo que tienen una conciencia explícita— dispuestos a reforzar la vigilancia: éstos, por otra parte, no quieren tanto satisfacerse cuanto conocerse; no hablamos de ellos. Gustave, en efecto, al partir del autismo no sueña en conocerse, sino en soñarse por escrito. Todo esta aquí. Por esta razón, no habría que caer en el error opuesto: sin duda el adolescente dice mucho más de lo que quiere decir; se entrega sin saberlo: nos basta analizar para entrever sus “aburridas profundidades”. Es lo que estoy intentando hacer aquí. Pero, en cierto modo, lo presiente, y las medidas de seguridad que toma apuntan más a apartar al lector penetrante que a los miembros de su familia (en esto también, por otra parte, tales medidas siguen siendo simbólicas, ineficaces); veremos más tarde que se comprende maravillosamente bien y que, al mismo tiempo, no se conoce: de allí ese miedo de descubrir, sin darse cuenta, su miserable desnudez. Pero lo que habrá de traicionarlo, y él no lo ignora, es la manera de contar la historia: en este sentido importa poco que el héroe sea Gustave en persona o un vocero o diez voceros contradictorios y simultáneos. Pero, si bien teme mostrar a un lector eventual rincones polvorientos de su alma que son oscuros para él mismo, es decir, dar una ventaja al enemigo, es muy consciente de escribir para proclamar su desesperación y satisfacer su resentimiento: en él, la literatura, ¿no se desprende acaso del monólogo? Releamos las primeras páginas de *Agonies* o el prefacio y la conclusión de *Un parfum à sentir*: veremos que reclama, al mismo tiempo que maldice, a su posible lector —o que se burla de él—, la responsabilidad entera del pesimismo y la misantropía que allí se manifiestan. El sabe de qué se trata y a qué se compromete: lo que le asusta no es lo que se pretende que esconde (los nombres y los estados civiles de los verdaderos protagonistas de su drama de familia) y tampoco sólo lo que él ignora y teme expresar sin haberlo querido, sino ante todo lo que dice.

Si intentamos explicar el pasaje a lo novelesco evitando estos dos desvíos —la interpretación por el cinismo y la interpretación por la inconsciencia absoluta— inmediatamente se nos ocurre que el monólogo, en general, no comporta sólo ficciones de primer grado, sino también, por momentos, en el estado de esbozos, ficciones de segundo. Es lo que Freud llama la “novela familiar”. El niño se cuenta una historia para col-

mar en lo imaginario deseos que, por otra parte, son variables: sus padres no son sus verdaderos padres, tiene otros, secretos; él mismo, en consecuencia, no es el que se cree; o pueden ser los mismos pero su condición es diferente y, a la vez, sus relaciones con ellos, su vida cotidiana, sus aspiraciones son otras. Sigue diciendo "Yo", pero se ve desde el exterior. Encontramos muchos vestigios de estas rumias en las primeras obras de Gustave. Por lo pronto, están sus planes de melodrama: su madre es una puta, su padre es un gran señor, infiel a su palabra; en cuanto a él, a los veinte años, en plena inocencia el pobre, se acuesta con la puta que lo engendró. O también la desdichada es una esclava negra, violada por un orangután, y su padre es a la vez el animal feroz y el sabio esclarecido que ordenó la experiencia por curiosidad científica. No son éstas, naturalmente, las primeras "novelas familiares" del muchacho: sus escritos son demasiado elaborados, demasiado penetrados de saber. Dejan ver, por lo menos, una afición muy antigua por esta clase de fabulación: sin ninguna duda, su monólogo quedó marcado por ella.

En esto, de todos modos, Gustave no difiere tanto de otros niños que no llegarán a escribir. Lo que constituye su "anomalía" es que el deseo de ser otro, en él, se confunde con el de ser real. He hablado suficientemente de esto como para no volver sobre la cosa. Quiero solamente subrayar que, al estar su ser subjetivo en manos de los otros y quedar su vida subjetiva irrealizada, sería menester, para que gozara finalmente de su realidad, que se sorprendiera como el otro que es para los otros. Para él, "Yo" es presente pero irreal. "El" es real pero ausente, apunta al vacío. Intentó, por medio de la comedia, hacerse para otro ese otro que los otros ven. En la actualidad, cuando se proyecta en el lenguaje escrito para leerse, se ofrece otro a un testigo que no es otro más que él mismo; en otros términos, se incorpora a la materialidad del grafema y, a falta de realidad, se dará peso material haciéndose objeto otro a sus propios ojos. El Yo subjetivo queda donde está pero, en el vocablo que traza, se opera una inversión del Yo en El. Transformación a la vista: no para satisfacer el deseo de conocerse, sino simplemente el de existir. Gustave necesitará varios años para conquistar el Yo literario: pese a todo, éste será con frecuencia nada más que un El disfrazado.⁵⁷ Este cambio espontáneo es sin ninguna duda inten-

⁵⁷ En las *Mémoires*, cuando Flaubert cuenta su amor por la señora Schlesinger, dice Yo. Y, en principio, es exactamente Yo quien habla, puesto

cional. Pero no creamos que es explícito y deliberado: Gustave no entiende nada de todo eso: quiere hablar de otro que lo seduce por su consistencia (la del grafema, al fin de cuentas) casi real y que vivía en el siglo XVI y que es él mismo finalmente visible para él. No el triste colegial de quien nada sabría decir, por la razón de que no se conoce y a quien han frustrado de su realidad,⁵⁸ sino un ser denso y vivaz, que no tiene nada en común con él, salvo el mandato de satisfacer en sí mismo y por sí mismo los salvajes rencores de su creador. Comprendemos que éste no se reconoce explícitamente en su criatura; o, si se prefiere, no sabe claramente que goza de sí mismo —como presencia objetiva—: ¿Cómo sería posible que la nebulosa se identificara con el meteorito ardiente que se ha desprendido de ella? Sin embargo, la identificación tiene lugar, silenciosamente: la opera el deseo; los sufrimientos, las rabias y los placeres de sus personajes conmueven extrañamente a Flaubert porque son los suyos. Y su satisfacción será tanto más violenta por producirse allá, en un personaje exterior a él que tiende a encerrarse sobre sí, afirmando su independencia respecto de su autor. Gustave, en tanto niño imaginario, “no es lo suficiente como para tener”: sea; por lo tanto,

que nos comunica una aventura real y sentimientos que tuvo realmente. Sin embargo, no puede dejar de cambiar la edad del narrador —intermitentemente es cierto— y presentarse como un viejo que evoca un recuerdo infantil. Inversamente, ni hay que decirlo, hay algunos “El” que son “Yo” disfrazados. Más complejo aún es el procedimiento de Fromentin en *Dominique*: el narrador habla en primera persona, encuentra la protagonista, a quien describe en tercera persona; un día éste se entrega a confidencias delante del autor; helo aquí, pues, hablando de sí mismo en tercera persona, aunque un leve desfasaje temporal (evoca su pasado) le impide una coincidencia perfecta del Yo que habla con el Yo cuya historia cuenta. Así, el Yo quebrado, pasado, superado del extraño que se confiesa es el de un El cuyos propósitos son relatados por un narrador que dice Yo (se podría continuar al infinito, por otra parte, y poner en el relato del extraño a otros extraños que ha conocido y que, un buen día, le confían sus tribulaciones en primera persona) y esta perspectiva “en abismo”, como se dice bonitamente (la vaca que lleva entre sus dientes una caja de queso con una etiqueta que representa a una vaca que lleva entre sus dientes, etc., etc.,) no puede impedir que Fromentin no sea el único narrador, puesto que es su propia historia la que él hace contar por el extraño —con unas pocas modificaciones—. Sin embargo, este triple distanciamiento interno, en el relato, no es un artificio puramente formal: expresa de un cierto modo la distancia de sí que caracteriza a lo vivido en Fromentin (por lo menos, durante un período de su vida).

⁵⁸ “Soy tan difícil de conocer que ni siquiera yo mismo me conozco”. *Souvenirs*, pág. 100.

no sabe qué es el goce; pero Mazza, Marguerite, Djalioh, duras y densas estatuitas multicolores, son otra cosa: sin ser más reales, poseen suficiente materialidad para que los sentimientos indecisos que atraviesan la animula vagula del muchacho adquieran en ella toda su fastuosa violencia y, sobre todo, se conviertan en lo que son. Djalioh no fue creado y traído al mundo para simbolizar los sufrimientos del joven Gustave, sino que, por el contrario, Gustave hizo este monstruo para poder sufrir los sufrimientos de Djalioh.

Lo que termina por volver la hipóstasis irreconocible es la organización y la racionalización que la escritura introduce en el sueño. El niño, en tanto se encierra en el autismo, puede satisfacer imaginariamente su deseo de ser mujer sin afectarse, por ello, de alteridad. Ya pronuncie en voz baja la palabra clave "mujer" o se repita "soy mujer", el resultado es el mismo: se metamorfosea sin perder su identidad; lo es, siempre lo ha sido; acaricia su piel fresca y tierna de adolescente y se imagina que él, Gustave, provisto de un sexo femenino, es objeto de deseo para los machos y se retuerce de voluptuosidad al sentir sus propias caricias. ¡Enhorabuena! En esta imagen inestable y fugaz que, al precio de una tensión abrumadora, puede durar el tiempo de una masturbación, el otro y el mismo se interpenetran sin oponerse. No bien escribe, se impone la alteridad. Por cierto, puede garabatear —lo ha hecho— sobre un pedazo de papel: "Me gustaría ser mujer", pero ello no ha de llevarlo lejos. ¿Cómo gozar del "segundo sexo" si no se crea mujer con las palabras, con un nombre de mujer, una vida de mujer, costumbres, una condición, un destino de mujer? Helo aquí metamorfoseado: se llama Marguerite o Mazza. Sin duda podría darse el placer de decir: "Yo". ¿Y después? Es lo que hará María un poco más tarde, inspirada por Eulalie y especialmente por los deseos de Flaubert: "Soy del campo, mi padre era granjero... Para (el que sepa hacerse amar) sabré retorcerme con movimientos de culebra, de noche tendré sobresaltos furiosos y crispaciones que desgarran". Pero a pesar del Yo, más bien a causa de él, María se convierte en el otro. Roba la primera persona del singular al autor y afirma contra él su consistencia ilusoria de sujeto: es una mujer que dice Yo, por lo tanto, un objeto para Gustave. Ello es tanto más inevitable cuanto contradictorio el deseo sexual de Gustave; Roger Kempf, en un excelente artículo,⁵⁹ encontró la palabra justa para definirlo: andró-

⁵⁹ Cf. "Le Double Pupitre", Cahiers du Chênevis, octubre de 1969.

gino. La mujer que describe —Maria o Mazza— es a la vez la que querría ser y la que querría poseer. Por lo tanto, el otro y él mismo son el nudo de sus criaturas. Todavía más profundamente: su deseo original no es tanto ser penetrado por un sexo de hombre, cuanto estremecerse bajo las manos de una mujer que lo manipula; pero, al mismo tiempo, esta mujer fuerte y un poco bigotuda, mayor que él, le inspira el deseo masculino de entrar en ella: aunque sólo fuera para legitimizar a sus propios ojos y los de su acompañante las caricias dominadoras a las que aspira, o para identificarse (como lo hacía para Caroline), señor de comedia, con la humilde vasalla que se estremece en sus brazos. Por lo tanto hay, en el corazón mismo del personaje femenino que inventa, un permanente torniquete. Exactamente, como dice Picasso, “el deseo atrapado por la cola”: esta mujer es el objeto de Gustave únicamente en la medida en que él aspira a llegar a ser lo más pronto posible el objeto dócil de ella y, por esta razón, el Yo y el El —en Mazza, por ejemplo— son arrebatados en un movimiento circular que nunca se detiene. En ella goza, describe las voluptuosidades infinitas, insaciables, que se le escapan, que recibiría si fuera mujer; en ella satisface sus resentimientos por medio del monólogo y el crimen. Pero de repente ella se levanta delante de él, la Diosa Madre, la devoradora, la satánica: él se convierte en su objeto, ella le reclama, insaciable, una satisfacción que no tiene fin, él dejará allí la piel. Ernest, a la vez, verde de miedo, se refugia en el otro extremo de la tierra: Gustave se hizo Ernest para llegar a ser el objeto de esta reivindicación imperiosa: en Ernest admite que el amor que anhela inspirar a una “querida” lo asusta. La mujer dominada sólo le interesa en la medida en que se suscita en ella a la mujer dominadora, infinito poder negro que le inspira una temerosa voluptuosidad hasta el instante en que se abandona entre sus brazos. En este instante el creador, aterrorizado, es el objeto de su criatura: pues la crea de forma tal que pueda satisfacer este terror que él teme y desea. Pero, a la vez, orgullosa, torturada, perversa, ella vuelve a ser su hipóstasis: en sus monólogos, que él quiere delirantes y sublimes, se hace vocero suyo: volvemos a encontrar la “perspectiva en abismo” de la que hablaba en relación a Fromentin en la nota anterior, pues el Yo de esta Ella remite al del autor. Mazza, en este momento de la creación, es el autor asustándose a sí mismo. ¿Cómo habría de reconocerse en este personaje complejo —no por el carácter, sino por los torniquetes y la “perspectiva

en abismo"— que es él y el otro, él como otro y el otro en tanto él? Más aún porque —lo veremos más adelante— no se priva de ejercer su sadismo sobre el objeto Mazza, haciendo de ella, de este modo, el Otro absoluto. Pero también, ¿cómo no se reconocería él aquí? En ello se pierde y, al mismo tiempo, su personaje se le presenta como una mezcla desconcertante e inestable de transparencia y de opacidad. Por otra parte, la complejidad "indecible" de sus pulsiones no puede resumirse en un solo protagonista. Por lo pronto, el relato mismo, aunque sólo sea formalmente, exige una pluralidad de actores: ¿cómo describir los sufrimientos de la víctima sin hablar del verdugo que se los inflige? ¿Qué sería de Mazza sin Ernest? ¿O García sin el viejo Cosme y François? Además, la venganza escrita supone el castigo de los malvados: el drama familiar se reorganiza, irreconocible, en torno al triste héroe. Con la salvedad de que Gustave —ésta es también su revancha— entra en la cabeza de estos "Villanos" y les presta pensamientos sólo para darse el placer de descifrarlos. Pero a la vez, poniéndose en el lugar de ellos, es sin duda él quien se pone allí: él y algo otro, de modo que cada uno de ellos es plural, dado que desempeña dócilmente la función que se le atribuye; pero Flaubert se ha deslizado dentro de él y, en tanto Flaubert, piensa lo que el otro hace. Tomemos a Isambart, que encarna la crueldad gratuita: tortura a Marguerite porque odia la fealdad, como Gustave o, más bien, sucede que Gustave, en él, motiva su sadismo por el odio a lo feo. Por lo tanto necesita de Isambart para expresarse enteramente; pero como éste, según el carácter que le fue asignado, se conduce como extorsionador, la hostilidad temerosa de un niño lanzado contra todo lo que lo inquieta nos es presentada bajo una luz ignominiosa. Uno en varios, varios en uno. El doctor Mathurin, ¿no es acaso el doctor Flaubert y su hijo menor a la vez? Si consideramos *Quidquid volueris* en su sincretismo, reconoceremos, hábilmente casados, dos temas fundamentales; conocemos el más antiguo desde hace mucho: maldición del padre, injusto triunfo de la cultura sobre la naturaleza y de la ciencia sobre la poesía: Gustave ha traído el otro de Trouville; celos sexuales, injusta posesión de Elisa por Schlesinger. Los dos motivos encajan muy bien: el pivote sigue siendo la Usurpación, que ha duplicado su volumen; usurpación de los honores en nombre de un falso mérito, usurpación de las mujeres. El señor Paul es encargado de interpretar al doble usurpador: esto significa que fue mediante una amal-

gama de Achille y de Schlesinger. Pero es al mismo tiempo la encarnación del pater familias que maldijo a su hijo engendrándolo y lo condenó a no ser ni hombre ni bestia. ¿Podemos decir que Gustave le dio el mandato explícito de representar a todas estas personas a la vez? Por cierto que no. La unidad del personaje —que es innegable—, su manera sutil de escapar a toda definición, provienen ante todo del hecho de que ha sido creado por la fábula misma y que, en ésta, el último tema sirvió sobre todo para rejuvenecer al primero. No importa: está en la esencia del señor Paul ser doble o triple, como los visitantes de nuestros sueños nocturnos, no sólo por ser verdugo y dos veces usurpador sino porque en él las pulsiones de Gustave se complacen en encerrar personas reales y diversas, igualmente culpables a sus ojos, que a veces se interpenetran y a veces se amalgaman para develar sus diversas ignominias en una sola denuncia. Añadamos que Gustave no se opondría, por momentos, a deslizarse dentro de la piel de este personaje: joven y ya célebre, sabio, explorador, aventurero, inteligente, insensible, amado por las mujeres a las que no paga con la misma moneda, reúne en sí todo lo que le falta a Gustave, todo lo que haría del niño el hombre más feliz. Y naturalmente, sabemos con qué ironía vengativa inventó el autor esta “maravilla de la civilización”: es todo lo que detesta. Sí, pero también todo lo que envidia; no ignoramos que arde en deseos, a veces, de “brillar en los salones” y que le revienta no ser millonario. De modo tal que, a veces, se aliena al señor Paul, su peor enemigo, para poder, por un instante, gozar de los bienes que teme no poseer nunca. Así es, pues, Gustave en sus cuentos: omnipresente, de difícil reconocimiento. No existe una sola de sus criaturas de la cual no sea cómplice, ni una que no le inspire horror.

Así debe ser si quiere llevar siempre sus odios y sus rencores hasta el paroxismo. Es menester que el discurso escrito, a medida que se vaya produciendo, se proponga como extraño, como si fuera el producto de una escritura automática. El monólogo era de él, era él: gracias a este hecho, no podía ir más lejos que los ejemplos dados anteriormente para simplificar: el respeto se mantiene —o sus apariencias— el odio es ocultado; prohibiciones diversas reprimen o deforman sus pulsiones sexuales. Escribir, para él, es descargarse. Por lo pronto, porque los signos, cuando la tinta se ha secado, ya no le pertenecen más: sólo ha quedado allí depositado que pertenecerá al primer lector que hojee esas páginas. Poco importa que ese primero y único

lector no sea otro que él: de todos modos, él no puede ya hacer nada con el escrito aparte de leerlo, prestarse pasivamente a la resurrección de los significados. Pero, ante todo, si los personajes, ondulantes y diversos, le oponen una irreductible materialidad, si siente que son sus imágenes pero no los conoce, si no es nunca él quien tortura y castiga, si las crueldades se dan en el interior de la historia y sin deus ex machina únicamente por culpa de sus criaturas, si sólo puede matar a François por medio del puñal de Garcia, a Garcia con la espada de Cosme, y a Cosme por las consecuencias inevitables de su conducta, Gustave puede hacer saltar todas las censuras; no es responsable de nada: una historia trágica y sangrienta se escribe a través de él y lo supera. Tal vez tiene piedad de Garcia, tal vez querría detener el brazo de Cosme: en vano, estos hombres han decidido su destino. Así, cuando un durmiente tímido sueña el asesinato del padre, se arregla para que lo efectúe otro y él intente inútilmente retenerlo: sólo podrá arrojarse sollozando sobre el cadáver. El pequeño Flaubert, de todos modos, a diferencia de quien sueña, es consciente de dirigir solapadamente su onirismo. Pero no se lo dice; no tiene más palabras para decírselo: están todas en la punta de su pluma. Puede ocurrir por ejemplo —no sé nada de esto— que Gustave no haya estado nunca en el secreto de sus intenciones fraticidas o que nunca haya querido ver, en las imprecaciones de su monólogo interior ("¡Te mataré!") más que figuras de retórica. Pero apenas concebido el pobre Garcia, las palabras escritas lo arrastran: el pensamiento del menor de los Médicis o su materialización se convierte en decisión y ésta avanza por sí sola a su ejecución. Gustave, por su parte, es únicamente el historiógrafo: cuenta, nada más, y si goza es en secreto y por añadidura. Para que pudiera, en particular, satisfacer con todos estos desdichados su masoquismo sádico y su sadismo masoquista tendría que poder ser, a la vez, el Yo y el El de cada uno de ellos.

Primero está el masoquismo: Gustave se encarna en Marguerite, en Garcia, en Mazza, en Djalioh, palpitantes y torturados. Goza sufriendo en ellos mil muertes. Resentimiento, orgullo, pasividad. La primera y turbia voluptuosidad es la de sufrir. La maldición del Padre y la intromisión son una sola cosa: su Destino lo ensarta. Pero al llevar —por escrito— su desdicha al extremo, denuncia la infamia de su verdugo, por esa inflexible obediencia de la que hemos hablado en nuestra primera parte. Finalmente, Mazza sufre infinitamente porque está po-

señala por el deseo del infinito, que Gustave le presta en la medida en que él mismo es incapaz de sentirlo. Estamos aquí en el nivel del dolorismo, masoquismo orgulloso y vindicativo. Aquí se combinan una agria soberbia —yo soy la máxima carencia— y un poderoso rencor —me han privado de todo—. Pero en la medida en que el personaje, encerrado en sí mismo, denso y secreto, se vuelve objeto para Gustave, en la medida en que Mazza, con las mismas palabras que él emplea para describirla, se le plantea como una hermosa mujer joven, de espléndido cuerpo, se encarniza sobre ella con colérica crueldad: ya no para condenar, a través de ella, al mundo y a su padre, sino por el turbio placer de integrarse a la jauría, de redoblar los sufrimientos de la pobre abandonada, de desgarrar su carne suntuosa y, conduciéndola a la muerte, aniquilar simbólicamente el universo en esta desaparición singular. No la perdonará ni siquiera después del deceso: está desnuda y muerta, es decir, más que desnuda; el comisario, que ha llegado para hacer el acta de defunción, mancillará este obscuro abandono con una mirada de voyeur. Margarite —en la medida en que él se proyecta en ella— es un “perfume para oler”; pero también ha sido del gusto de su creador demoníaco que fuera una mujer fea y desgraciada: todo lo que él detesta. ¡Cuánto gozo encuentra torturándola! Isambart, convocado inmediatamente, representa sin duda la maldad humana: allí está, como puede imaginarse, a título puramente representativo. Pero, de repente, Gustave se mete en él —sin saberlo siquiera, supongo— y se convierte en el ejecutor de sus propias bajezas. Conocemos la continuación y cómo el niño. “dulce como un ángel malo”, llevará a su víctima, de calamidad en calamidad, hasta el mármol de disección; tiene un sádico placer en detallar los infortunios de la virtud para consolidar su creencia masoquista de que lo peor es siempre seguro. De esta doble satisfacción —por el martirio y la ferocidad— resulta, para nosotros, lectores extraños, la sorprendente y profunda ambigüedad de sus personajes: son malvados como diablos, se nos dice, pero nunca se los condena por ello; son los mejores hijos de la tierra, puesto que sufren y que su infinito sufrimiento muestra la inmensidad de sus deseos; el autor lo afirma pero nunca señala su solidaridad con ellos. También Hernani es un condenado de la tierra que trae mala suerte a todo lo que lo rodea; pero Hugo se ama y se ha puesto en el personaje con tanta complacencia que también nosotros nos ponemos en él; desterrados y grandiosos lloraremos sobre nosotros mismos. ¿Qué lector podría identificarse

con la calamitosa Marguerite, con el deplorable Garcia o incluso con la inquietante Mazza? Estos personajes no inspiran ni estima ni piedad, sino más bien un malestar intermitente, el mismo que experimenta el joven escritor ante sus criaturas, que no son suficientemente él mismo y tampoco otras, que él creó para verse como otro y cuya alteridad, ahora, lo turba, puesto que su independencia relativa es acompañada por una dependencia total y puede disponer de ellas a su gusto, si se las arregla soberanamente por medio de personajes interpuestos. ¿Podemos decir que nos los presenta como puros objetos? No sería justo, puesto que entramos sin cesar en ellos y se nos invita sin cesar a retomar sus monólogos. De todos modos, no bien estas quejas elocuentes nos han atraído hasta el corazón de esos mártires, se nos echa, se nos convida a gozar de sus sufrimientos como verdugos. En este instante su misma subjetividad se convierte (o, más bien, se convertiría si el arte de escribir fuera igual, en el niño, a la riqueza de las intenciones) para el lector sádico, en objeto de goce: puede, a su gusto, penetrar de nuevo en la víctima para sentir en la mayor intimidad lo que ésta siente —sin abandonar por ello su cómoda alteridad— o fingir que ignora que ella tiene una conciencia humana y que sufre para afirmar mejor su omnipotencia. Pero estas mismas condiciones y la perpetua inversión del afuera y del adentro vuelven incierta la objetividad de la víctima: se entra en ella, se es su sufrimiento y su discurso en la modalidad irreflexiva, se sale, se goza al ver palpar su cuerpo, se vuelve a entrar en ella, se convierte en la reflexión otra de su conciencia que llega a ser conciencia refleja, cuasi-objeto de un sujeto reflexivo que se le escapa. En una palabra, no podemos nunca situarnos cómodamente en relación a estas criaturas porque el autor las ha creado en la incomodidad, al dictado de deseos múltiples y contradictorios. Sin embargo, tales como son, su movimiento pendular —oscilación sin tregua del sujeto-mártir al objeto supliciado que se corresponde con la del autor, entre el resentimiento dolorista y la ferocidad— les da una presencia equívoca y una chirriante ambigüedad nunca encontradas hasta entonces en la novela europea. Desde sus primeros escritos Gustave estructuró para siempre su intuición creadora: la que dará nacimiento más tarde a Emma Bovary. Mal amado, sin amarse a sí mismo, inventa un nuevo malestar para el lector: les encarga a sus personajes materializar e individualizar, más allá de las palabras que los describen o cuentan sus actos o sus pensamientos, lo que hay de inarticulable en su deseo fundamental.

Todavía no hemos alcanzado el estadio de la conversión propiamente dicha: ésta se caracteriza, en efecto, por una inversión completa y una asunción decidida. Ahora bien, nuestras descripciones sólo han mostrado las fases de un proceso de interiorización: se ha reducido a Gustave a hablarse a la sordina, a escribirse. La literatura se le aparece como un medio de escapar al autismo materializando o racionalizando lo imaginario; le permite a la vez satisfacer irrealmente su deseo de desear y sus deseos reales. Pero todavía es sólo un medio: se sirve de él en la morosidad, echando de menos la potencia sonora de los vocablos; tiene miedo de meterse en un callejón sin salida. ¿Y si careciera de dotes? "Entrará" definitivamente "en literatura" cuando llegue a considerarla su fin absoluto. El 1º de abril de 1836,⁶⁰ en un epílogo que añade a *Un parfum à sentir* —tiene entonces catorce años— exclama: "¡Escribir, oh, escribir es apoderarse del mundo..." Y podemos considerar que la conversión está concluida. ¿Qué ocurrió? Para comprenderlo hay que releer el párrafo entero, tal como lo cité al final del capítulo anterior.

Lo que llama la atención de entrada es que se ponga a plena luz la intención totalizadora. "Escribir es apoderarse del mundo y resumirlo en un libro". Y, sobre todo, su transformación radical. Gustave tiene desde hace mucho tiempo la ambición de totalizar: en el "salón de billar" lo hemos visto ejercer todos los oficios a fin de producir en todas sus partes, *ex nihilo*, el objeto final, es decir, la representación pública. Pero en esa época concebía la totalización en exterioridad, como la concentración vertical que permite a ciertas empresas controlar un producto desde la extracción de la materia prima hasta el último estadio de la fabricación. Llamo a estas totalizaciones "exteriores" porque permiten tal vez rebajar los gastos o aumentar la productividad, eliminando, por ejemplo, los intermediarios, aunque no mejoren necesariamente la calidad del producto ni reduzcan sustancialmente la cantidad de horas necesarias para producirlo. En otros términos, es *a priori* indiferente para el productor y el consumidor que el fabricante de papel posea o no el bosque que proporciona la materia prima. Sin duda, considerada en el conjunto de una economía, la concentración tendrá importante incidencia —que incluso

⁶⁰ No pretendemos que la conversión haya sucedido ese día ni que se haya producido como un rayo. Lo que podemos decir, más bien, por razones que veremos más adelante, es que Gustave adquirió conciencia de lo que significaba para él el hecho de escribir no antes del año escolar 34-35 y no después del 1º de abril del 36.

puede sacudir una sociedad— pero es a posteriori, en tanto acelera el proceso de integración que caracteriza hoy al capitalismo o en tanto la posesión de minas o de bosques ultramar tiene como consecuencia el saqueo de los países subdesarrollados:⁶¹ en lo que al papel se refiere, no se puede decidir si será mejor o peor. Así son las obras puestas por Gustave. Es muy cierto que él mismo ha hecho todo y que extrae de ello un orgullo de buena ley, pero la totalización extensiva desembocará en esa obra singular, *L'amant avare*, que nos mostrará las cómicas desdichas de un individuo fuertemente "tipificado": en el instante en que se desliza dentro de este epígono de Harpagon, ¿qué importa que sea Gustave quien ha claveteado las tablas sobre las que camina en vez de cualquier otro habitante o familiar de la casa? Hay que representar. Y la pieza debe ser buena.

Desde que escribe, todo cambia: la totalización es interiorizada en el producto terminado. El *Voyage en enfer* data de 1835; hace sólo dieciocho meses que Gustave ha "cerrado el billar" para siempre. Y en ningún escrito manifestará más clara, más ingenuamente que en éste la nueva intención totalizadora: el tema del relato es el mundo; después de haberlo recorrido de un modo exhaustivo, el niño descubre que es el Infierno. Se trata, en definitiva, de totalizar una experiencia infinita pero imaginaria. El aspecto objetivo y subjetivo de esta experiencia están marcados con fuerza, puesto que, por una parte, "resume" al mundo y, por otra, "constituye" al autor. Gustave será más explícito un año más tarde, cuando escriba en el epílogo: "Escribir es apoderarse del mundo...". Y, conjuntamente, "es sentir que nuestro pensamiento nace, crece, vive, se levanta sobre un pedestal y allí se queda para siempre". La totalización objetiva del cosmos no puede hacerse sino en el medio subjetivo de la totalización de una persona. Para terminar, una y otra se confunden en la obra que es el pensamiento objetivado, elevado para siempre sobre un pedestal, es decir, separado del autor. El libro es simultáneamente la subjetivación de lo objetivo y la objetivación de lo subjetivo.

En *Le Voyage en enfer*, sin embargo, aunque la ambición totalizadora esté fuertemente marcada, falta mucho para que el muchacho tenga plena conciencia de ello. Por lo pronto, no

⁶¹ Pero esta superexplotación y este saqueo no serán diferentes intrínsecamente si una compañía extranjera compra el suelo o el subsuelo del país considerado y se limita a asegurarse la extracción de una materia prima que otra compañía extranjera se encargará de elaborar.

es el autor quien totaliza, sino Satanás. Gustave no toma partido: después de todo, su guía ¿no ha sido llamado con frecuencia "El que engaña"? Sin embargo, la relación del objeto literario con el sujeto que lo compone está dada en la escritura: pues el Infierno no está definido, simplemente, como el lugar de los peores sufrimientos: es el reino de Satanás; éste distribuye las desgracias y vela para que lo peor sea siempre seguro; así, la unidad del mundo y la siniestra coherencia de los movimientos que lo recorren reflejan la voluntad del demonio y sus intenciones malignas: el mundo es su producto, es la objetivación del Maldito o, mejor, su ser objetivo. Satanás es un novelista; el cosmos que él rige, sometido a leyes generales, precisiones particulares, tiene en común con un libro ser un universal singular. Inversamente, un autor es un diablo —Gustave lo dirá dentro de poco—, un diablo que no se privará de precipitar a sus criaturas dentro de la infernal caldera.

Por el momento, pretende ocultarse una libertad creadora que lo asusta. Copia y traiciona, como en sus buenos tiempos de autor-actor; la paradoja es que ha tomado como modelo a las *Paroles d'un croyant*.⁶² Se percibe, en efecto, la irrealidad decidida del autor: "Y yo estaba sobre el monte Atlas", etc. ¿Quién habla? ¿El niño que dirá un año más tarde, en el epílogo de *Un parfum*...: "El primer capítulo lo hice yo en un día"? Por supuesto que no. El Yo del *Voyage en enfer*, el primer Yo literario de Flaubert, es el de Lamennais o, más bien, el de Gustave jugando a creerse Lamennais; por otra parte, el joven autor se apropia de los temas de su colega mayor y llega hasta copiarle el estilo: *Le Voyage* está escrito en versículos bíblicos que empiezan casi todos con la conjunción "y". Ahora bien, la inspiración de Lamennais encuentra temporariamente su fuente en el optimismo revolucionario. Gustave lo sabe tan bien que no puede refrenarse de imitar, a veces, ese mismo optimismo. En el curso de su viaje, el narrador ve a Libertad triunfar sobre Absolutismo, descargándole sobre el cráneo un buen golpe con el mazo Razón. Libertad, por otra parte, se llama también Civilización. Todo esto es Lamennais en estado puro. Esta sociedad de hombres libres y razonables, que nos predice el joven autor, ¿es, pues, el infierno? No, es el resultado del Progreso, esa utopía burguesa por la que Flaubert habrá de sentir horror muy pronto. Por ahora Gustave no se

⁶² Obra publicada en 1834. Indignado por la actitud de Gregorio XVI, Lamennais había abandonado el pesimismo (oculto) de la teocracia, adoptando el optimismo democrático.

altera: poco le importa que algunas reminiscencias del modelo se arrastren por aquí y por allá en su manuscrito. Lo esencial es la transmutación de lo positivo en negativo: la majestad religiosa y bíblica de las *Paroles d'un croyant* se utiliza solapadamente para expresar una chirriante desesperación. En este sentido Flaubert, en sus tiernos años, se parece mucho al Demonio: como el Espíritu que siempre niega, necesita lo positivo y el Ser para vampirizarlo y convertirlo en la negación; autor, se convierte en el parásito de un texto ya escrito que el usa para sus propios fines, haciéndole decir lo contrario de lo que dice.⁶³ Su procedimiento, aquí, consiste en dejarse poseer por una totalidad extraña, cuyas estructuras y ritmos aprende de memoria para poder luego confundir recitado e inspiración. Inspirado, restituye por escrito su lección y se limita, mediante chicanas, a invertir los signos, hasta que la conclusión, negación totalitaria, se le impone en todo su rigor. Esta elección paradójica de los modelos nos hace comprender que Gustave en 1835 no es plenamente consciente de las consecuencias de su opción literaria. Lo que ha ocurrido, evidentemente, es que el lenguaje, por sí solo, le ha revelado la totalización en interioridad. En efecto, no bien se entra en él para cultivarlo y no para servirse de él, no se sale ya más; la obra es su propio fundamento; entendamos que, al ser determinación del lenguaje, encuentra allí sus materiales y sus instrumentos: ¿Qué necesidad hay de clavos y tablas, puesto que se tiene las palabras "tabla" y "clavo" y puesto que la justificación de una obra literaria no puede ser proporcionada sino por otro discurso que también tiene que ver con la literatura?⁶⁴ En una palabra, el lenguaje es una totalidad conven-

⁶³ Ya encontramos el procedimiento cuando hablamos de *L'Anneau du prieur*. J. Bruneau nos da una excelente demostración de ello en *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert* (págs. 235 y 236), cuando recuerda la parábola del viajero de Lamennais y el uso que hace Flaubert de ella en *Agonies*. Lamennais: unos viajeros; un peñasco voluminoso cierra el camino; uniendo esfuerzos, lo desplazan y vuelven a emprender la marcha. Flaubert: un viajero ante el mismo peñasco, que no puede desplazar; intenta escalarlo, cae agotado, grita pidiendo socorro, nadie viene a ayudarlo, los tigres lo devoran.

⁶⁴ A menos que, como en *La modificación*, el discurso interior de la novela dé cuenta de todo, incluso de la novela misma: se conduce al personaje hasta el instante en que para él es necesario y urgente tomar la pluma, es decir, que la última página del relato justifica la primera y recíprocamente. Hay que reconocer, de todos modos, que este intento de circularidad —que tiene muchos precedentes*— no es lo más logrado de este libro, notable en varios aspectos.

* Por ejemplo, Werther.

cional: no bien se ha aceptado tomar a las palabras por las cosas —es lo que hace todo escritor, y es lo que acaba de hacer Gustave— el verbo se cambia en mundo o, si se quiere, el ser-en-el-mundo aparece como un ser-en-el-verbo. Resulta de ello que, para un espíritu de tipo totalitario, la totalización sólo puede ser intensiva. Cuando las palabras simbolizan tanto como significan, remiten únicamente a las palabras por la doble razón de que el grafema, mediante el conjunto de sus funciones significantes, ya es totalización de una ausencia, es decir, de todo el lenguaje y que, tomada como analogon de un significado, esta totalización semántica tiene como incidencia el hacer aparecer su materialización sobre fondo de muestra. Dicho de otro modo, la unidad del lenguaje como totalización perpetua da a la dispersión real del universo la unidad imaginaria de una Creación.

Gustave, por supuesto, no sabe todo esto cuando empieza a escribir: las palabras lo arrastran al interior del lenguaje, ellas lo satisfacen de tal modo que el niño después de haber intentado por un momento encontrar —en la publicación de su Diario de colegio— un equivalente gráfico de la totalización extensiva, no siente más la necesidad y reduce el trabajo material de aquél a quien llamará más tarde el obrero del arte a la simple escritura. Ni qué decir, de todos modos, que no hubiera soportado este adiestramiento si no hubiera estado en busca de una Naturaleza-organismo, en él y fuera de él, para oponerla al mecanicismo de su padre. “Obrante”, llega a ser su obra, pues la creación del mundo imaginario por las palabras no puede hacerse sin que él se constituya, contra la diseminación molecular, en la indescomponible unidad orgánica del creador. De hecho, el carácter totalizador del verbo ha escapado muchas veces a los mejores escritores, ya sea porque quisieron producir sólo determinaciones singulares del discurso —lo cual ocurre a los que llamaría caracteres anecdóticos— ya sea porque apuntan a lo significado en su realidad, el caso, por ejemplo, de los escritores panfletarios. En Gustave se manifiesta en la medida misma en que este niño imaginario se acomoda a la presencia irreal de lo totalizado.

Flaubert, sin embargo, hubiera puesto mucho más tiempo en darse cuenta de esto si, precisamente, la ideología del primer romanticismo no hubiera sido, también ella, totalitaria por odio y desprecio al liberalismo burgués. No sabemos cuando leyó Fausto, ese magnífico “espejo del mundo” que debió tener sobre él, más tarde, una influencia decisiva, en razón de que el tema del drama no era otro que Todo. Maynial data

este encuentro en 1834, aunque sin dar pruebas convincentes. Además, el Ego del autor alemán no está allí visible para un muchacho de tan pocos años. El Ahasverus de Quinet no fue conocido por Flaubert antes de 1836. Pero Lamennais le basta. Sin las *Paroles d'un croyant* nunca hubiera dado el salto; lo que allí encuentra —además del universo— es la posibilidad de hacer totalizar un mundo irreal por un sujeto imaginario. No es que, en Lamennais, el sujeto no sea real; el teócrata decepcionado se expresa en su libro. Pero, en cuanto el niño se entrega a su inspiración-recitado, representa el papel de un profeta bíblico y sentencioso. De este modo, existe homogeneidad perfecta entre el Ego que habla y lo que dice: uno y otro son imaginarios. Esto hacía falta desde un principio: sólo un autor irreal puede intentar la totalización de un sobrevuelo, —por lo tanto irreal— del universo. Gustave solo, carcomido no obstante por la imaginación, no habría podido concebir que su proyecto magnífico de apoderarse del mundo y aniquilarlo irrealizándolo exigía de él que procediera de pasada a su propia irrealización. Lamennais le ofrece su Yo y un texto para roer: el niño se podera del uno y del otro: en el texto la totalización se presenta ya hecha; el falso Lamennais sólo tiene que retomarla en negativo: el mundo de Dios es el mundito del Diablo. Es posible representarse sin dificultad la fascinación que experimentó el niño al leer las *Paroles d'un croyant*: escapar a su condición de niño sin experiencia a quien los adultos rehúsan el derecho de expresar su “presentimiento completo de la vida”, tomar prestados el saber y la voz de un quincuagenario y, cuando está en la cosa, arrancarse de la condición humana, encaramarse, gigante, sobre una cumbre y, desde arriba, abarcar con la mirada todo el planeta; sabemos, en efecto, que su historia familiar lo había preparado desde hacía mucho tiempo para la ascensión vertical y que la verticalidad terminó por estructurar sus postraciones, por tocarlas en éxtasis imaginarios. Más tarde, en *Agonies*, reproducirá el episodio del *Voyage*. Pero —veremos esto de más cerca en otro capítulo— el narrador, que habla en primera persona y que el diablo transporta entre los pliegues de su capa, es un niño desolado. O, más bien, era un niño: su aventura se ha producido. El nos la cuenta. Pues Gustave, mientras tanto, ha visto claramente, como lo prueba el epílogo de *Un parfum...*, que para irrealizarse en su Ego de sobrevuelo no es necesario transformarse en un Memnon colosal: basta con totalizar. La entrada en literatura se parece a la entrada en las órdenes: se consagra el alma y la vida a

lo imaginario en tanto que se perfila a través de las palabras. Para Gustave la literatura no tiene más argumento que todo y cada obra, larga o breve, debe decir todo a su manera. Por lo tanto, se trata de una requisición total de su persona.

No vayamos a creer, sin embargo, que Gustave, en la época en que escribe *Un parfum...* se da cuenta de las implicaciones extremas de su opción: no llegará a ellas antes de la crisis de enero del 44. Lo que le llama sobre todo la atención cuando relee, en abril del 35, la historia de la pobre Marguerite, es que ha capturado al mundo y a la sociedad humana en la trampa de su anécdota y que, a la vez, ha conquistado su persona: el devenir-libro del mundo no puede hacerse, en efecto, sin el devenir-mundo de su pensamiento —que debe tomarse aquí en el sentido más amplio (sensibilidad, afectos, imaginación, inteligencia)—. Este, al comienzo vacilante —acaba de nacer— se busca, se ahonda y se amplía hasta abarcar el universo infinito. ¡Qué alegría orgullosa! No estamos muy lejos del orfismo mallarmeano. Y qué voluntad de poder! ¡Apo-derarse del mundo! Su poder supera el de Nerón: este emperador reinaba en Roma, pero no en el sol; Flaubert reina sobre todo, inclusive sobre los astros, siempre que estos desciendan hasta las palabras que los designan. Esta es, pues, la revancha del niño desheredado: no era nada, no tenía nada; es todo, tiene todo. Con una frase hace caer diez cabezas y puede provocar una colisión entre planetas; y, cuando vuelve, como lector, a su manuscrito, extrae de él, a la larga, algo que es a la vez el sentido objetivo del ser y el carácter fundamental de su propio pensamiento. En su obra se hará Tamerlán, Gengis Khan y todos los célebres devastadores; en ella hará aparecer la relación de interioridad que lo une, microcosmos, con el macrocosmos que describe. A la vez, se produce la conversión: es un momento nuevo de su personalización, ha encontrado su ser: dado que su Ego no es otra cosa que el mundo totalizado, él será aquél que, en un mismo movimiento, capta al infinito por medio de las palabras y constituye su propia persona. Es lo que podría llamarse la tentación demiúrgica: cede a ella, nada amedrenta su orgullo y, en este instante, quiere olvidar que su omnipotencia sólo existe en lo imaginario y sobre palabras-imágenes: en la obra “extraña, extravagante, incomprensible” que acaba de releer, ha encontrado una consistencia, los residuos impenetrables de un pensamiento olvidado, de su pensamiento, una vida autónoma que, ahora, lo remiten a la consistencia impenetrable de su persona, es

decir, del constructor que sólo se muestra en la singularidad de los edificios que levanta. Se notará en efecto que, en el epílogo, no hay nada que indique que la totalización nace de la irrealización recíproca del productor y su producto. Gustave lo sabe, sin embargo, o en todo caso tiene conciencia de ello. Pero en estos momentos —tan raros en él— de intenso júbilo, cuando se encuentra frente al cuasi-objeto que extrajo de la nada, se esfuerza, como lo hacía siendo actor, en disimularse que su poder discrecional sobre el ser es sólo el reverso irreal de su impotencia absoluta. Después de 1844 todo se aclarará: genial y loco, el idiota de la familia se habrá convertido en Gustave Flaubert; a partir de entonces vacilará sin cesar entre lo Verdadero y la Anti-verdad, entre lo imaginario real y lo real imaginado. Un pasaje de *Mémoires d'un fou* marca claramente sus incertidumbres: "Hay poetas que tienen el alma llena de perfumes y de flores, que contemplan la vida como la aurora del cielo; otros que no tienen nada que no sea sombrío, que no sea amargura y cólera... Cada uno de nosotros tiene un prisma a través del cual percibe el mundo. Feliz aquél que distingue allí colores risueños y cosas alegres..."

Este texto, en su benigna tolerancia, quiere indicar que cada cual, según su historia y su temperamento, tiene su *Weltanschauung* particular y que el mundo es suficientemente rico para aguantarlas a todas: quien pretendiera reducirlo a lo que ve a través de su prisma, por su exclusivismo, se deslizaría inmediatamente dentro de lo Imaginario. El universo no podría nunca, en consecuencia, ser "resumido" en un libro, sólo puede aparecer con los colores que caracterizan a la persona que lo describe. Pero no hay una sola línea de las *Mémoires* que no desmienta esta fingida tolerancia: el Mal es el sentido secreto del mundo; y Gustave utiliza la diversidad de las opiniones para justificar su escepticismo desesperado. Lo peor es siempre seguro, ¿es verdad? ¿o es imaginado? No desde el punto todavía, porque no posee la potencia afirmativa. Pero no ignora, en el fondo, que al elegir las palabras ha optado por lo no-verdadero, por la apariencia y el no-ser; más aún que de un cierto modo ha ratificado su impotencia absoluta.

La prueba de ello, en las mismas *Mémoires*, es su grito de rabia: si estos imbéciles supieran lo que me pasa, me tomarían por "un exhibidor de animales, por un fabricante de libros". Si no quiere desmoronarse, es menester que no se limite a imaginar al mundo, también es menester que se imagine que lo imagina tal como es. Al menos por el momento, mientras

no haya establecido sólidamente la superioridad absoluta de lo imaginario sobre la realidad.

De todos modos, se apodera del mundo para meterlo en esos pequeños herbarios, los libros. Sabemos que no es con el propósito de conocerlo mejor, sino de poseerlo y abolirlo. Doblemente: reduciéndolo al universo de las palabras, que él sabe usar; penetrándolo con el principio negativo, el Mal que, si rige único el curso de las cosas, sólo puede significar la auto-destrucción sistemática del Ser. Podemos ver, en estas condiciones, cómo la conversión, salida dialécticamente de la satisfacción irreal de deseos singulares por la materialización de la palabra, se cierra sobre éstos, los totaliza y los supera. ¿Qué son, en efecto, estos deseos, sino pulsiones destructivas nacidas del resentimiento y de su necesidad de compensaciones, transformadas por su pasividad en sueños sádicos y masoquistas? Cada uno de ellos representa el ser-en-el-mundo de Gustave. Abandonados a sí mismos, pueden aislarse y fijarse sobre una palabra, o también interpenetrarse y satisfacerse conjuntamente en un sincretismo sin unidad real. La literatura se presenta, pues, como la unificación de ellos. No en el sentido de una racionalización o de una articulación sino, por el contrario, en tanto ella desarrolla e hiperboliza en su propósito origina el fermento negativo que es, en cada uno de ellos, el mismo. En efecto, se ofrece como una empresa de posesión (omnipotencia compensatoria) y de abolición (palabras que sustituyen a las cosas, imaginario puesto en lugar de lo real, denuncia del Mal) radicales, puesto que su objeto es explícitamente el Todo, es decir, todas las formas del ser, atraídas dentro de su sueño venenoso. Lo que es oscuro en las pulsiones, es decir, en un primer grado, se vuelve perfectamente claro en un segundo grado, es decir, en el proyecto literario. Este, sin embargo, lejos de reemplazar los deseos primarios, los deja organizarse libremente en el seno de una historia cuyos episodios determina a su gusto y a la cual no impone otra cosa que la unidad totalizante de un relato, es decir, de una sucesión de acontecimientos aparentemente ligados, sean cuales fueren sus fuentes profundas. En resumen, las postulaciones ocultas, las que no osan decir su nombre y las que lo tartamudean, no dejan de satisfacerse oníricamente, es decir, bajo un disfraz: en una Marguerite, en una Mazza el joven autor puede regalarse sin ser reconocido. Pero, como la intención literaria es totalizante, los deseos se satisfacen sobre fondo de mundo y cada uno de ellos, en la historia, está expresamente

encargado de revelar el ser-en-el-mundo del personaje en el cual encuentra satisfacción. Además, cada uno de ellos es exaltado por sentirse arrastrado dentro de una vasta empresa, satisfacción total del odio por la abolición del ser: se reconoce en ella como ella se reconoce en él, al mismo tiempo que ella le marca su lugar en el relato como momento inesencial (acepto que Isambart torture a Marguerite, pero que lo haga pronto) y como fase necesaria (dado que la empresa global de abolición está en el seno de cada empresa anecdótica como el todo está en la parte). De este modo cada deseo, en el momento en que se satisface en el interior del relato, vergonzosamente, bajo una máscara, se siente eminentemente colmado por la construcción del objeto literario del cual participa. Y esta satisfacción superior y total se realiza esta vez sin máscara, pues el autor se satisface en y por el proyecto de denunciar al mundo. El autor, a decir verdad, sigue siendo un imaginario, pero es de todos modos Gustave, el exhibidor de títeres, tal como se irrealiza en sí mismo. De modo que la obra, tomada como totalidad, encuentra su confirmación y su densidad en las satisfacciones de detalle que constituyen los episodios, y cada uno de ellos encuentra su sentido profundo en la totalidad de la obra. El autor está a la vez fuera, construyendo su trampa para el mundo, y dentro, sufriendo y gozando en todos sus personajes.

Gustave se convirtió a la literatura entre los trece y los catorce años, cuando comprendió que podía intentar, a través de ella, una Contra-Creación que habría de convertirlo en el igual (imaginario) de Dios y que la empresa de escribir le daría finalmente su ser, que él mismo se construiría construyendo. Pero, más profundamente, la obra literaria se propone a él como la forma más elevada del suicidio. No pretendo afirmar que este niño de trece años haya comprendido ya todo lo que desarrolla Mallarmé en *Igitur* y que se podría llamar: "De la literatura como un suicidio". Pero hago notar que, en esta época, está constantemente tentado de terminar con la vida. Hemos visto lo que esa tentación encierra de humildad rencorosa y de loco orgullo. Desaparecer es, para Gustave, extraer la consecuencia última de la maldición paterna para que ésta se vuelva contra el que la pronunció; es también igualarse al Creador, aniquilando Su Obra en la persona de Su testigo. Si él muere por propia iniciativa, la llama se apaga, esa llama que habría de aclarar al Ser, y la creación se hunde en la

noche. Hemos señalado, en su momento, la extraña arrogancia que dejaba entrever este proyecto suicida: ¿Sería Gustave el único testigo? ¿La única antorcha? ¿y nosotros, sus sobrinos? ¿y nuestros sobrinos nietos? ¿y Dios mismo, que sostiene al mundo gracias a una creación continua? En este momento se nos revela que el muchacho apuntaba, a través de Dios, al único pater familias: me hiciste, pues bien, yo valgo tanto como tú, puesto que me deshago. Es lo que significan todos esos suicidios rabiosos que pueblan sus primeras obras. El asesinato de François es una autopunición: García ni siquiera se toma el trabajo de esconderse. Pero es sobre todo, lo sabemos, el castigo del padre: al obligar a Cosme a matarlo, el hijo menor destruye soberanamente toda su obra, el paciente trabajo que realizó durante un cuarto de siglo para elevar a su hijo mayor hasta el cardenalato. Todas estas consideraciones eran y siguen siendo válidas a condición de no tomar en cuenta el proyecto literario. Este, en efecto, dado que es, en Gustave, por esencia totalizador, se vuelve, naturalmente, proyecto de captar al mundo en un espejo. Lo cual no puede hacerse sin una desrealización del cosmos. Y ésta exige a su vez que el operador se desrealice: por lo pronto de un único golpe, aunque sólo sea para concebir la empresa, luego cada vez más, en función directa del sobrevuelo que lo arranca de su anclaje y del universo. Volvemos a encontrar muy exactamente aquí el vínculo dialéctico que Gustave, suicida en potencia, establecía entre su propia supresión y la del macrocosmos: para destruirlo era necesario y suficiente que el niño se destruyera; para irrealizar al mundo, es decir, para meterlo en las palabras, es necesario hacerse señor imaginario del lenguaje. ¿Es suficiente? Responderemos en seguida. Pero no podemos dudar de que no sea indispensable esta metamorfosis: conciencia de sobrevuelo, maestro imaginario de palabras-imágenes, esto y nada más. Es morir: el autor rechaza las necesidades reales (o las satisface sin prestar atención); se abstiene de vivir su vida: lo vivido no deja por ello de deslizarse confusamente hacia la muerte real, pero es reducido a un fluir anónimo por medio del ausentismo sistemático del vivir; las pasiones mismas ya no son experimentadas: puede ser que ruja, pero en relación a ellas el maestro de las palabras está en estado de permanente distracción, a no ser que les dé por medio del lenguaje una satisfacción imaginaria. Por lo tanto hay dos estadios: antes de la conversión, la satisfacción irreal era el fin; en el momento de la conversión el niño extraviado entrevo

que, en una fase ulterior, la satisfacción buscada se convertirá en un medio de escribir. El artista sólo producirá la creación si se convierte en un muerto consciente y si adopta en relación a toda su vida, inclusive la suya, el punto de vista de la muerte. Antes de 1844 Flaubert se embrolla un poco en sus ideas. El mismo llega a veces a vituperar el arte y los artistas que imitan la obra divina, la creación. Pero es porque ha perdido pie: lo que quiere el "Artista", lo que quiere profundamente Gustave, sin tener de ello una conciencia muy nítida no es producir ser, sino, por el contrario, reducir el ser a un inmenso espejismo que se aniquila al totalizarse. Dar el ser al no-ser con la intención de manifestar el no-ser del ser. El sostén de la obra, por cierto, es material; son las palabras impresas; pero el empleo que hace de ellas las irrealiza y el libro impreso llega a ser un centro permanente de desrealización. Matar y matarse conjuntamente en un furioso entusiasmo que cubre una calma ya mortuoria; esto es, en definitiva, lo que se propone al niño.

Digo bien: lo que se propone, puesto que su ambición totalizadora llega a él a través de las estructuras simbólicas del lenguaje. El no lo sabe, lo siente: es el llamado de la muerte. De hecho, para este niño "nacido con el deseo de morir" no hay ser verdadero fuera de la permanencia del no-ser: "El hombre... ama la muerte con un amor devorador. Le da todo lo que crea, sale de ella, vuelve a ella, no hace más que pensar en ella mientras vive, tiene el germen de ella en el cuerpo y el deseo en el corazón". La vida es una breve convulsión, una gesticulación monótona, un estatuto provisional. El ser verdadero es el de "las largas estatuas de piedra acostadas en los sepulcros", imágenes inorgánicas, eternas, del perecedero organismo humano. Y cuando define a la ultratumba: "Si es menester sentir algo todavía, que sea la propia nada, que la muerte se nutra de sí misma y se admire; vida suficiente para sentir que no se es más", ¿cómo no ver que es precisamente el tipo de existencia que le ofrece la literatura: ya no sentir más salvo que no se siente más nada, imaginar todo y denotar las palabras-imágenes en la eterna materialidad del libro? Es lo que él desea cuando, en el epílogo, se regocija de ver a su pensamiento nacer, crecer, elevarse sobre un pedestal para no descender ya más de él; la sucesión de estos infinitivos es reveladora: vemos aquí al pensamiento, al principio orgánico, transformarse en un ser público que se parece a los yacentes de piedra que, al totalizarse, se petrifican y sobreviven a todo,

erigidos sobre un pedestal, en la inerte insolencia de su mineralidad. La literatura se propone, pues, como una prefiguración de la muerte: si se entra en ella, uno asiste, viviente, a la mineralización de su Idea, es decir, de su propia persona. Hacer un libro es "dar a la muerte lo que se crea", afectarse estando vivo de no-vida, de inorganicidad, reduciendo el mundo totalizado a su pura apariencia. Para Gustave escribir es rechazar el anclaje, pero, a la vez, es alcanzar, en tanto impasible trabajador del lenguaje, en la transformación perpétua del "pensamiento" subjetivo en palabras escritas más allá de los juegos del ser, del no-ser y del no-ser del ser, al ser incorruptible de la materia.

Hay en él, pues, hacia 1835, una concepción doble de la literatura: por una parte, en tanto ésta procede del monólogo interior, se le aparece como satisfacción totalitaria, irreal pero materializada, de sus rencores y de sus deseos: es un virulento frenesí que sólo se calmará cuando haya logrado meter al mundo en una jaula para denunciar su irrealidad; por otra parte, es un llamado a la calma, una invitación a adoptar, ya en vida, la eterna ataraxia de los muertos. Estos dos aspectos del Arte no son realmente contradictorios: la prueba es que el segundo exige previamente un asesinato-suicidio que el niño ha soñado frecuentemente realizar, por orgullo y venganza, para castigar al padre indigno y a todos sus infames partidarios. En todo caso el sacrificio realizado es la abolición del deseo —salvo el imaginario— que se propone. El que "hace Arte", como dirá más tarde, "no ha nacido para gozar". En realidad, en uno y otro caso, la elección de lo imaginario es venganza y compensación, lo cual permite comprender con cuánta audacia podrá pasar Gustave muy pronto de una concepción a la otra. Por el momento, predomina la primera: este desollado ha juntado demasiados rencores, humillaciones, afrentas, se siente frustrado, angustiado, enemigo de sí mismo y de todos, la escritura es su sublevación imaginaria. De todos modos la segunda no está ausente, se perfila a través de la otra, la presente. Pues la Contra-Creación debe ser totalizadora y la totalización, como tarea por cumplir y recomenzar sin cesar en la medida en que es la regla de las apariencias o, si se quiere, la norma de lo imaginario, se muestra de repente con su verdadero rostro: sólo el otro nombre de la Belleza. Volveremos con tiempo sobre la idea de lo Bello en Flaubert. Por el momento, sigue siendo embrionaria. Señalemos, de

todos modos, que se le aparece al niño, desde entonces, como la única justificación de la realidad. Incluso en esta forma todavía rudimentaria, esta concepción es más rica y más original que la que él habrá visto repetir en los manuales y que hace de lo Bello la "multiplicidad en la unidad". Mediante ésta, en efecto, él que quiere seguir siendo estrictamente formalista, tiene un medio puramente abstracto de juzgar a Don Quijote e, igualmente bien, a un poema de circunstancias escrito a la muerte de un loro. Kant, dígame lo que se quiera, fundamenta esta definición sobre una base filosófica, pero no agrega nada cuando presenta a lo Bello como una finalidad sin fin. La señal de la finalidad, en efecto, es la integración de lo diverso por la praxis: quitemos el fin y queda la integración que se plantea para sí pero que ha perdido su sentido. Así se determinaba en el siglo XVIII el objeto estético mediante la relación estrecha pero externa de las partes entre ellas. Cien años más tarde Valéry no iba más lejos cuando exigía que cada elemento, en la obra de arte, mantuviera una multiplicidad de relaciones con todos los otros. Pues una fuerte corriente, nacida en los siglos clásicos, atraviesa el siglo XIX, se opone al romanticismo, al simbolismo, a Mallarmé, e intenta dar cuenta de las obras por medio de la razón analítica.

Gustave, desde los trece años, está protegido de este error por su odio al mecanismo paterno. Y, por lo menos al comienzo, no se preocupa en modo alguno por poner unidad en una diversidad que es, además, cualquiera. Parte de una intuición totalizante, como lo indica este célebre pasaje de las *Mémoires*: "Yo tenía un infinito más inmenso, si es posible, que el infinito de Dios... Y además había que volver a bajar desde esas regiones sublimes hasta las palabras, y ¿cómo dar con la palabra esta armonía que se eleva en el corazón del poeta y los pensamientos de gigante que hacen plegar la frase, como una mano fuerte y henchida hace reventar el guante que la cubre?" Este infinito "más inmenso... que el de Dios" puede hacer sonreír, pese a un "si es posible" de precaución. Sin embargo, estas no son palabras huecas: es cierto que Gustave "no tiene" absolutamente nada. Pero la intención es clara: juega a abarcar el infinito de Dios, que no es otra cosa que la Creación misma, desde el punto de vista de la Nada que, según él, existía antes de ella y sobrevivirá a su desaparición. La Nada: su punto de vista, el sitio mismo de la conciencia de sobrevuelo; el No-Ser rodea al Ser por todos lados, se desliza en

él, circula a través de los poros del macrocosmos; al mismo tiempo es él la sustancia; los movimientos, los sonidos, las luces son tan sólo accidentes. Aquí debería operarse la totalización de las apariencias: la Creación se presenta a Gustave, que planea sobre ella. La descubre como a un Todo cuyo secreto conoce, o más exactamente, es el secreto el que la totaliza (el mundo es el Infierno). Pero la totalidad es una forma de unidad muy particular: el Todo es la síntesis de todas las partes y de sus relaciones de interioridad, pero la apariencia está igualmente presente por entero en cada una de ellas y las partes se distinguen unas de otras nada más que por su determinación singular, dicho de otro modo, por la nada que está en ellas y que impide a la relación todo-parte ser recíproca. Como esta parte de nada sólo puede ser la apariencia, las partes se distinguen unas de otras en la superficie, pero testimonian todas un mismo fondo que las produce y las habita. De modo que, lejos de que lo diverso se unifique —o sea unificado desde afuera por algún demiurgo— la unidad original y sintética se diversifica sin dejar de ser nunca una ni de manifestarse en cada una de sus hipóstasis a la vez como el sentido fundamental de éstas y las afinidades misteriosas y no obstante sensibles que las unen, estableciendo armonías entre las luces, los perfumes y los sonidos, revelando a través de las vidas diferentes la misma desdicha aferrada a todos los hombres, la misma maldición de Adán. Esto, para Flaubert, sería la Belleza, que lo trastorna ahora cuando piensa en ella. Y, como no se trata de encontrarla en el universo real, que probablemente es efecto del azar, es preciso ver aquí la exigencia fundamental de lo imaginario. El Arte, como Contra-Creación, tiende a producir centros de desrealización, donde sólo se encontrará un universo-imagen nacido de una intuición fulgurante y totalizadora, presente en la obra en cada detalle singular y en el conjunto, como el todo en la parte, en resumen, dejándose adivinar en todas partes como la apropiación secreta de las palabras o de los colores o de los sonidos unos a otros, como la profundidad de todo elemento tomado en particular y como el sentido indecible de la obra entera que lo manifiesta y que él desborda con su infinitud. Entendemos, por ejemplo, que si el mundo-imagen es como el Infierno, debe haber una afinidad entre las torturas del condenado y los objetos que lo rodean: este ambiente no debe ser necesariamente siniestro, pero es menester, por el contrario, que el esplendor de una selva, del Océano, por algún maleficio, exprese la misma indecible

Idea que los sufrimientos humanos. ¿Esto quiere decir que el Sentido es una tesis y que la novela, por ejemplo, se escribe para demostrar que vivimos en el reino de Satanás? En absoluto: veremos en otros capítulos que la "idea" de Gustave — el mundo es el Infierno — no sólo es un indecible, sino un impensable y, en consecuencia, un impensado. Sólo puede ser sugerida como immanente y trascendente, todo a la vez, en relación con todos los episodios ligados en los que el joven autor trata de satisfacerse imaginariamente. Y, si se recuerda, además, que los deseos de Flaubert son inarticulables, que sus personajes son a la vez, en sus primeras obras,⁶⁵ sujetos líricos y objetos de su sadismo, que él totaliza desde las primeras palabras (la anankê en la introducción de *Un parfum* . . . , la profecía en el capítulo inicial de *La peste à Florence*) para desplegar luego, en una aventura este "resumen" del mundo y replegarlo finalmente en el incendio final, que da a la temporalización novelesca esa circularidad que es la imagen misma de la totalización temporal, advertimos que la unidad totalizante es demasiado rica y demasiado compleja para caber en una fórmula, y que sólo es posible vivirla imaginariamente irrealizándose en la lectura.

Esta es, pues, la Belleza entrevista por Flaubert como meta suprema de su impulso totalizador. En ciertos momentos de éxtasis puede soñar con ella como infinito cerrado sobre sí y presente hasta en una brizna de hierba. Puede acercarse aún más en ciertos estados de languidez. Testimonio claro de esto es un pasaje de la primera Tentación:

EL DIABLO

A menudo, a propósito de cualquier cosa, de una gota de agua, de una conchilla, de un cabello, te has detenido, inmóvil, la pupila fija, el corazón abierto. El objeto que contemplabas parecía meterse en ti a medida que te inclinabas sobre él y se establecían vínculos; os apretabais el uno contra el otro, os tocabais por adherencias sutiles, innumerables; después, a fuerza de mirar, ya no veías más; al escuchar, nada escuchabas, y tu misma mente terminaba por perder la noción de esta par-

⁶⁵ Y también, naturalmente, en las novelas de la madurez, pero con mayor arte y más artificios.

ticularidad que la mantenía despierta. Era algo así como una inmensa armonía que se abismaba en tu alma... Experimentabas, en su plenitud, una indecible⁶⁶ comprensión del conjunto no revelado... a causa del infinito que a los dos os bañaba (a ti y al objeto) os penetrabais en la misma profundidad y una corriente sutil pasaba de ti a la materia, mientras que la vida de los elementos te ganaba lentamente, como una savia que asciende; un grado más y te convertías en naturaleza o la naturaleza se convertía en tí.”⁶⁷

Esta página tiene múltiples implicaciones y en lo venidero tendremos que recurrir con frecuencia a ella. Lo que nos interesa, por ahora, es el proyecto estético que aquí se manifiesta (y que encuentra su realización en el primer San Antonio). Todo objeto testimonia el infinito, pues se baña en él y lo contiene; lo mismo puede decirse de todo sujeto, pese a su particularidad. La consecuencia es que la relación entre uno y otro no es la unidad sino, en profundidad, la identidad. Gustave, contemplando “una gota de agua”, encuentra la creación entera y descubre en ella su propia existencia: se hace gota de agua y la gota de agua es transformada “por la corriente sutil que pasa de él a la materia”. En el límite, Gustave es totalizador totalizado: se convierte en Naturaleza —éxtasis pan-teístico— lo cual es abandonarse a la totalización divina, ser sólo la presencia del todo aquí y ahora; o bien la Naturaleza se convierte en él: él encierra y totaliza en su determinación particular el infinito de la creación. Pero esta segunda metamorfosis —encerramiento, condensación, “resumen” del universo— sólo puede producirse por irrealización y el artista se irrealizará en lo que Hegel llama el sujeto absoluto; en esos momentos en que Gustave se desparrama⁶⁸ para recogerse luego en una vasta síntesis, la dispersión es verdadera, la síntesis es una proposición de lo imaginario. De tal modo que debemos distinguir entre la experiencia extática del totalizado y la tarea del retotalizador. Gustave practica él mismo la distinción: llama a aquélla poesía y a ésta literatura (o Arte, como

⁶⁶ Subrayado por mí.

⁶⁷ Edit. Charpentier, pág. 247.

⁶⁸ San Antonio le contesta al Diablo: “Es cierto” muchas veces he sentido que algo más grande que yo se mezclaba a mi ser; poco a poco me iba con el verde de los prados y la corriente de los ríos que miraba pasar; y ya no lograba saber dónde estaba mi alma, a tal punto ésta era difusa, universal, expandida.” Id., *ibid.*

se quiera): "Había que bajar de estas regiones sublimes hasta las palabras... y ¿cómo transmitir con la palabra esta armonía que se eleva en el corazón del poeta?" En otros términos, ¿cómo totalizar el infinito de las cosas a través de la totalidad infinita de las combinaciones verbales? Este problema le aparece desde los quince años: su entusiasmo —tan espontáneo, tan jubiloso en el epílogo de *Un parfum*...— ha decaído, pero le ha revelado su proyecto literario: él no se ha apoderado del mundo, no lo ha resumido en un libro. Pero justamente ésta es su tarea: la Belleza es, a sus ojos, lo que se podría llamar, en el sentido kantiano del término, el Ideal de la Imaginación. No está dada en el éxtasis: se daría a quien supiera expresar la totalización extática con palabras.

En este momento la conversión ha terminado: entusiasmado por la tarea infinita que lo solicita, el niño que "escribía para darse gusto" se ve frente a un fin extraño, que es la proyección fuera de sí, como imperativo, de su intención totalizadora. Dado que puede acceder directamente al todo por la intuición, su mandato sublime consistirá en retotalizar esta intuición fulgurante a través del lenguaje. Resumir el mundo en un libro: ¿puede soñar algo mejor este pequeño histrión hambriento de gloria? La Contra-Creación pondría de repente al lector frente a una aterradora inmensidad, insostenible y bella, afirmándose en lo imaginario por una "desaparición vibratoria" que sólo se lograría con el libro. Obra de gigante que habrá de magnificar a su autor. ¡Y qué compensación por todos los sinsabores soportados! Hacer de Payaso ante un auditorio de imbéciles: está bien, incluso está muy bien. Pero sólo se está denunciando un ridículo entre otros. Recrear al mundo —o crear un contra-mundo— y darlo para que sea visto a través de las palabras es mejor: al pequeño totalizador le fascina que sea imposible encontrar una empresa más exhaustiva. Fuera de esto, realmente, toda ocupación humana es miserable; el ingeniero, el sabio mismo apuntan a obtener resultados finitos y de este modo se determinan a sí mismos como seres finitos; pero el verdadero creador —o contra-creador— no puede querer algo que no sea todo. Por esto mismo, se exige de él que no sea algo particular, algo real, sino tan sólo una irrealización total de su singularidad hacia una creación cósmica. ¿Cómo podría rechazar este mandato el más enloquecido de los orgullos? Gustave será grande como el mundo. Escribir es el más hermoso de los delirios. Tanto más cuanto que se conservan todas las instancias: escribiendo para darse un gusto, para satisfacer sus deseos y su

deseo de desear por la imaginarización de las palabras, tomando como guía su resentimiento, su masoquismo y su sadismo, Gustave tiene más posibilidades de desenmascarar en sus libros a ese canalla aterrador, el Cosmos, y su cruel belleza. Los motivos subjetivos que lo condujeron a hacer sus primeras obras son superados pero se conservan en el impulso que lo lleva hacia el fin objetivo que acaba de aparecer. ¿Debe hablarse aquí de "sublimación"? No lo creo: ello equivaldría a no salir de la interioridad. La verdad es que el proyecto, por ser exteriorización de lo interior, sólo encuentra su eficacia concreta haciéndose anunciar lo que es por el exterior; y éste, por tener sus caracteres propios, sus estructuras y sus dimensiones, lo deforma, lo exterioriza y lo refleja en sí mismo como una exigencia de la objetividad. La literatura no es una playa desierta, es un sector del espíritu objetivo elaborado desde hace milenios por especialistas: la conversión de Flaubert lo arrastra a hacerse definir a partir de sus colegas, predecesores y contemporáneos, como un explorador, entre miles, del campo literario. Tendrá modelos, ejemplo, guías, una exis que interiorizar, un aprendizaje que llevar a cabo. Al término de la conversión se vuelve a encontrar fuera, en medio de los otros, y los otros le enseñan su estatuto, incluso si quiere superarlos a todos. Veremos, en un próximo capítulo, cómo Flaubert es llevado, un poco más tarde, a alienarse a su fin, es decir, a verlo regresar sobre él como un imperativo categórico que exige el sacrificio de todo. Señalemos solamente aquí lo que está en el origen de esta alienación: en Gustave subsiste la contradicción entre la literatura peor-es-nada y la literatura demiúrgica; la conversión lo ha llevado a otro terreno, pero no ha cambiado nada. El desprecio por las palabras escritas se ha convertido en desafío pero subsiste: Gustave pretende tener "pensamientos de gigante que doblegan la frase y la revientan...", en otros términos, el grafema, seco y cerrado, sin auxiliares, deja escapar la mayor parte de la Idea a menos que ésta no haga explotar la frase donde se pretende introducirla. Ese desafío está en el origen del problema que será muy pronto la principal de sus preocupaciones: ¿cómo tratar al discurso escrito a fin de que sea apto para sugerir la Idea totalitaria en su confusa riqueza? Se ha dicho que Hugo era una forma en busca de su contenido; de Flaubert se podrá decir más bien que es un contenido en busca de una forma. Pero su malestar no proviene sólo de la inadecuación de las palabras a las visiones que deben tras-

mitir; expresa también las dudas de Flaubert sobre sí mismo. El estaba convencido de su vocación de comediante; le prohíben seguirla; después de algunas vacilaciones, helo aquí frente a una tarea formidable y fascinante: crear un contra-cosmos con palabras. Pero ¿quién nos asegura que sea capaz de ello? ¿Quién le ha dado mandato? Su arrogancia es tan sólo la máscara de su humildad. Gustave se interroga: ¿cómo yo, indigno, sería capaz de escribir el Libro, ese Libro para el cual, al parecer, fue creado el universo? Y si no lo escribo, ¿no es un crimen haber "entrado en literatura", puesto que no estaba hecho para ello? Alain decía: no nos prometieron nada. Y esto es particularmente cierto del autor-aprendiz que abandona o rechaza sus obras en medio de la ira, diciéndose: no estoy dotado. O más bien, no: Gustave piensa que le han prometido lo peor. ¿No habrá sido un ardid del diablo el haberle dado la fuerza íntima del actor para frustrarlo de la gloria merecida por su talento innato y desviarlo luego hacia una empresa locamente ambiciosa en la cual habrá de romperse la crisma? Después de todo, es el esquema habitual: un alma es grande por su deseo infinito y es castigada en proporción a su grandeza. Esto es, por otra parte, lo que repite en todas sus obras de juventud: ¿cómo puede esperar él, autor, escapar a la suerte común? Vacila sobre el sentido mismo de lo que está haciendo: a veces entrevé la grandeza de su proyecto —que es la de totalizar lo imaginario— y otras veces no lo comprende más —por ejemplo, cuando se abandona a la elocuencia— y cree que tiene el designio de acusar a lo real. En otra parte tendremos ocasión de volver sobre el doble aspecto de esta obra ambigua. La consecuencia paradójica de sus dudas es que se ha predicho un destino de escritor fracasado a partir del día en que se convirtió a la literatura. Pero, lo veremos, existe en él una tendencia a generalizar su caso: así, a veces se atlige por su mediocridad y a veces declara que el Arte es un engaño. Dado que la Belleza es la totalización imaginaria del mundo por el lenguaje, y puesto que el lenguaje, por naturaleza, es incapaz de llenar esta función, la conclusión se impone: "¿Qué es lo Bello, sino lo imposible?" La Belleza, fuera de alcance, titila al azar de una frase bien torneada: es una trampa; en cuanto nos volvemos hacia ella, desaparece. En esos momentos Gustave saca provecho de su desdicha: si es verdad que le está prohibido, por la naturaleza de las cosas, llevar a buen fin su empresa, y si, pese a todo, ésta se indica a través del lenguaje como una luz sorda en el bos-

que a través de las hojas, si la adivina como un llamado que no se dirige a nadie en particular, pero que él ha sido el único en escuchar, si el hombre se define por la grandeza de su empresa y si Gustave, perfectamente lúcido, tranquilamente desesperado, se obstina en la suya, sabiéndola imposible, entonces el adolescente, nuevo Don Quijote, encuentra su verdad en su opción: es aquél que, desdeñando posibilidades que son suyas, ha escogido la imposibilidad como su único posible. Y como la existencia se manifiesta en el proyecto, como no puede ser Gustave Flaubert sin alcanzar los objetivos que se propone, se convierte entonces por su elección y, tal vez, por una elección satánica y grandiosa, en el mártir (en el doble sentido de testigo y de víctima) de la imposibilidad de ser hombre. De hecho, todas sus obras de juventud testimonian esta imposibilidad: en ellas encontramos sólo subhombres desgarrados, incompletos aunque sublimes, o autómatas.

Esta concepción hiperbólica y grandiosa de su elección lo sostiene y lo consuela en sus momentos de desamparo; halaga sobre todo su profunda afición por el fracaso; caminará a lo largo de todo el siglo para encontrar su forma perfecta en la pluma de Mallarmé. Al mismo tiempo, tal vez, nace en un hermano gemelo de Gustave, en el joven Charles Baudelaire. Por el momento, en la forma tosca que le da el niño, puede expresarse así: la obra de arte es la única resaca de un largo naufragio en donde el artista pierde cuerpo y bienes. Pero Gustave no siempre usa este pesimismo reconfortante. El motivo es que tiene colegas: Homero, por ejemplo, o Shakespeare. En cuanto piensa en ellos, cae en la duda y vuelve a preguntarse si lo Bello sólo es imposible para él.

En resumen, a los catorce años Gustave se ha convertido. Pero es una conversión tempestuosa. No se desdecirá nunca de ella y no cesará nunca de cuestionarla. Veremos cómo la crisis de 1844 traerá a sus confusas ideas, que se oponen y se interpenetran en un sincretismo primitivo, una notable y necesaria clarificación. ¿Podemos decir que la personalización culmina con la conversión? Por cierto que no, sino que el nudo totalizado es puesto en su lugar. Gustave el imaginario se ha hecho Gustave el escritor. Pero el movimiento totalizador no se detiene por ello. El muchacho ha integrado ante nuestros ojos sus relaciones con su familia, con sus íntimos, con un público, con las palabras, consigo mismo y con el mundo irreal totalizado. Pero, durante estos mismos años y

también en los que siguen inmediatamente, habrá por primera vez de enfrentarse con lo real: en 1831 ó 32 ⁶⁹ Flaubert entra al colegio, a la clase octava. Sale de él en 1839: durante ocho años habrá sufrido la disciplina bastante severa de la pequeña comunidad, habrá compartido la vida movida de los estudiantes de Ruán, habrá entablado con ellos relaciones agonísticas de competencia o de camaradería. Debemos ahora volver a trazar la historia de estos años —decisivos según su propio decir— si queremos comprender este nuevo circuito de su personalización. Pero antes de entrar con él allí, conviene determinar la importancia del papel desempeñado en esa misma época y en el mismo nivel de integración por su nuevo Señor: Alfred Le Poittevin.

⁶⁹ La incertidumbre se refiere al mes, no al año escolar, puesto que de todos modos lo volvemos a encontrar, al reiniciarse las clases en octubre del 32, en séptima.

Del poeta al artista

Ciertas ideas se desprenden de esta lenta maduración y una de ellas —que madura, por otra parte, en otras cabezas hacia la misma época— hará fortuna en el siglo: si la Belleza como totalización es fin absoluto, el Arte no está al servicio del hombre; es tan sólo el medio de llegar a lo Bello. Contra el utilitarismo, se declara imperativo puro; en otros términos, es el hombre quien está al servicio del Arte. En este caso, la personalización de Gustave debe integrar esta nueva norma cuya incidencia sobre el ser de su persona no puede ser sobrestimada: está en cuestión en su ser, el ser inesencial que debe sacrificarse en vano para que lo esencial exista. Concebida de esta manera, la imposibilidad del Artista no es sólo una elección o un destino: es su imperativo ontológico. Debe perderse en tanto hombre para dar una oportunidad a la pura gratuidad de dejarse entrever a través de una obra imperfecta y que no sirve para nada ni a nadie. De todos modos, aunque estas determinaciones estén implicadas en la indagación que hace el muchacho a partir de 1835, sólo se irán explicitando poco a poco. Al comienzo lo hemos dicho, es Poeta y ello significa que el éxtasis cuenta más para él que la palabra que lo expresa, aunque en la decisión de transcribir el estado poético todas las exigencias futuras ya estén contenidas sincréticamente. Lo que las enmascara es que ha estructurado sus desfallecimientos con una intención compensadora y que se considera ante todo el hombre que recibe sus éxtasis y que, por este don imaginario, fue colocado por encima del común. Gustave no podía efectuar sólo el pasaje de esta concepción optimista pese a todo —el poeta es colmado, aunque lo colmen de horror,

puesto que en él y por él se totaliza el macrocosmos— a la otra, profundamente negra, que hace del artista un piloto-suicida: el campo práctico-inerte (y el espíritu objetivo forma parte de éste) sólo revela exigencias en la medida en que retracta y carga con su inercia las intenciones de los otros, directa o indirectamente. Gustave inició su personalización contra su familia: ahora la continúa a través de su amistad con Alfred, por éste y contra éste y, simultáneamente, a través de su vida de colegial. Veremos, por lo pronto, cómo la influencia del joven Le Poittevin, integrada y transformada, endereza al poeta hacia su condición y su ser de artista. Luego convendrá examinar la transformación del stress personalizante por la vida de colegio —primer contacto del niño imaginario con la realidad—. Entonces podremos retomar nuestro estudio primero y mostrar el pasaje de la poesía al arte en las obras que Gustave escribe en esa época, es decir, de 1836 a 1842. En otros términos, debemos, bajo pena de caer en una confusión inextricable, presentar la relación de Gustave y de Alfred, su existencia de colegial y la transformación de sus escritos (sobre todo el pasaje al ciclo autobiográfico) en tres capítulos sucesivos, pero caeríamos rápidamente en la abstracción si olvidáramos que estos tres procesos son contemporáneos y que, lejos de aislarse, cada uno de ellos permanece relacionado dialécticamente con los otros dos. El mismo hombre, en el mismo momento en que se da a su nuevo Señor, interpreta al Muchacho y redacta *Agonies*. Intentaremos, al fin del tercer capítulo, restituir la unidad de su desarrollo.

*Sólo he querido a un hombre como amigo
y a otro: mi padre.*

Gustave Flaubert, *Souvenirs*, pág. 52.

Entre los diez y los veinte años Flaubert amó, admiró e imitó a Alfred Le Poittevin: se entregó a él como un discípulo a su maestro. En apariencia Alfred es una increíble oportunidad: gracias a él Gustave tal vez llegue a encontrar, fuera de la empresa Flaubert, el abrupto sendero de los éxtasis feudales. Pero si estudiamos seriamente la historia de esta relación muy singular, veremos que en una vida perdida las oportunidades se convierten en desgracias. Esta amistad de infancia es una mistificación: nacida para compensar el destierro y las

alienaciones de Gustave, sólo logra —si se la toma en su conjunto— acrecentarlos.

Para que el niño haya amado tanto a este compañero —cinco años mayor que él—¹ fue necesario que éste llenara tres condiciones, de las cuales las dos últimas parecerán contradictorias.

1º Sobre la primera, que es obvia, no me detengo. Por otra parte, la volveremos a encontrar: era menester que el mayor tuviera o pareciera tener lo necesario para que un joven altanero pudiera declararse vasallo suyo.

2º Entre el niño y el adolescente no debía haber ningún vínculo de sangre. Alfred, si hubiera nacido Flaubert, se hubiera definido como los otros por su relación con el pater familias: relativo, no habría podido librar al menor de su relatividad. No se debe creer, sobre todo, que el joven represente para este niño un sucedáneo del Padre: es demasiado joven y el médico-jefe demasiado viejo. No: es el Anti-Achille, que desempeña en la vida de Gustave la función que habría podido desempeñar un hermano mayor. En otras circunstancias, en efecto, la diferencia de edad —incluso considerable— puede ser un vínculo poderoso: Edmond de Goncourt, nacido en 1822, era ocho años mayor que Jules; nada alterará la fraternidad amorosa de estos hombres, pues el padre muerto no estorbaba. En los Flaubert, Achille recibió el encargo, por voluntad del padre, de cerrar el camino al menor: a un costado, es el ángel militar que vigila la llanura; para llegar hasta Dios hay que empezar por elevarse hasta este guardián del Paraíso. Podría también haber desempeñado el papel de guía, de intercesor, de daimon. Pero la injusta preferencia del médico-jefe lo volvió incapaz de ello. De todos modos en Gustave la existencia del falso arcángel suscita la necesidad de un hermano mayor verdadero, superior por naturaleza y por tradición sagrada, adorable y generoso, que pueda con una sencilla sonrisa dar valor a su hermano menor. Este hermano milagroso, radicalmente otro que el Gran Hermano Achille, debía, en caso de existir, escapar enteramente a la zona de influencia paterna, es decir, a la sangre Flaubert, de modo que el niño pudiera amarlo en sí mismo y en su singularidad, fuera de los mandamientos paternos y, en cierto modo, contra ese Padre abusivo. Un hermano sustraído, desde el primer día, a la jurisdicción de Achille-Cléophas y que se atreva a decidir —por sí mismo y su hermano menor— sobre el Bien y el Mal

¹ Nacido el 29 de septiembre de 1816.

con plena independencia. Un hermano que no sea ni de la misma madre ni, sobre todo, del mismo padre.

3º Y, sin embargo, —es la tercera condición— Gustave no podría amarlo si hubiera sido un amigo casual. Desprecia a los condiscípulos de su misma edad: no son Flaubert. Porque Gustave sólo siente interés por su parroquia: los otros pueden irse al diablo. A menos que hayan salido de un mismo pasado profundo, que hablen la misma "dulce lengua nativa", que participen de las mismas ceremonias privadas y estén ligados a los Flaubert por vínculos consagrados.

El Anti-Achille existe y llena las condiciones requeridas. En efecto, ocurre que la señora Flaubert tiene una amiga de infancia, que esta amiga es famosa por su belleza y se ha casado con un opulento dueño de hilanderías: M. Le Poittevin. Las amistades de los internados se desvanecen muy pronto: las muchachas se habrían olvidado la una de la otra si de golpe el frágil vínculo cordial no hubiera sido sostenido por una relación objetiva y mucho más sólida: la que se estableció entre sus maridos. No creo que la amistad del industrial liberal y el cirujano analista fuera ejemplar, pero fue un matrimonio de razón en que los Yo de estos caballeros tuvieron poco que hacer. Había conformidad de opinión: cada cual encontraba en el otro su oposición al régimen, su prudencia, esa despolitización consentida de manera graciosa con la cínica sonrisa que salva la cara —y sólo a ésta— en lo privado, es decir, en resumen, lo que se puede calificar, según los gustos de cada uno, como sabiduría o cobardía. Había algo más: el doctor Flaubert dependía de los ricos; le hacían falta relaciones en la alta sociedad de Ruán, cerrada, temerosa, todavía avara y tan resistente al dolor que los más acaudalados vacilaban, cuando caían enfermos, en llamar a un médico: Le Poittevin era una vía de acceso. En cuanto al industrial, aunque el maquinismo en Francia fuera prácticamente inexistente, respetaba en Achille-Cléophas al hombre de ciencia. Ignoro en qué medida dependía de sus capacidades de prever. Pero en el momento en que se conocieron no hacía tanto que Saint-Simon, remitiendo a su nada a los políticos, a los soberanos y a los preladados, mostraba que la buena economía de las naciones no se vería afectada, pero que toda la vida social quedaría paralizada instantáneamente, si los industriales y los hombres de ciencia desaparecieran a la vez. La idea corrió por todos lados durante la restauración: estas dos clases de hombres nuevos se acercaban los unos a los otros; una Fronda esclarecida veía

en ellos —lo que eran realmente, por otra parte— constructores.

Por lo tanto, nada más sólido: cemento puro. Las cosas llegaron al punto de dar a la relación de los dos matrimonios un aire de parentesco: el doctor Flaubert fue el padrino de Alfred; el señor Le Poittevin el de Gustave.

Estos padrinzos son la consagración de una relación casi familiar. Ninguno de los dos niños recuerda su bautismo. Pero, como todo lo que ocurre en la vida de Gustave, la futura camaradería entre ellos está prestablecida; su lugar ha sido marcado de antemano por esta figura de cuadrilla: los padres fingen intercambiar a sus hijos menores. Por supuesto, la amistad no es fatal: pero los dos bautizados quedan predispuestos a ella por la amistad de los padres, y será, en caso de que se produzca, su producto directo y su repetición. Gustave nunca encontrará a Alfred: éste forma parte de las realidades prenatales —hombres y cosas— que lo rodean y de las cuales sabrá, a lo largo de toda su vida, que existían antes que él y que han sido maquinadas para reducirlo a la desesperación. Alfred, en una palabra, es para Gustave un factor de su Destino. Si deben amarse, por otra parte, no será únicamente como individuos; los padres se felicitarán de ver a los representantes de la generación en ascenso tomar el relevo de la amistad y contribuir así a estrechar los vínculos entre las dos tribus. Unión muy alentada, como se ve por la Correspondencia: se veían tanto en casa de uno como en la del otro, libremente; las dos familias los agasajaban y la intimidad de las mujeres, tanto como la solidaridad de los padres, pretendía reflejarse en esta inclinación naciente.

Es suficiente como para hartarse del mejor camarada. Recordemos *Si el grano no muere*, y los furores del pequeño Gide cuando a sus padres se les metía en la cabeza presentarles como amigos a los hijos de sus amigos. Estas cóleras, estos rechazos obstinados son típicos del individualismo. Para el joven André, estos niños quedan descalificados de antemano porque él no los ha elegido. El rechaza sin concesiones estas relaciones protegidas, muy ligeramente dirigidas, que no sabrá nunca si son obra suya o de los mayores. No quiere que fundan en el molde de una amistad otra —y hecha, como los casamientos de la época, “por presentación”— la espontaneidad de sus sentimientos.

Nada de esto preocupa a Gustave: sabemos que no es individualista. Naturalmente, su amistad por Alfred será electiva, lo cual quiere decir que elegirá quererlo y querer en él lo que

los otros ignoran o descuidan; descubrirá a su manera y en su perspectiva feudal la función que el otro habrá de jugar en su vida. Pero estas opciones se le aparecen tanto más justas y su inclinación le parece tanto más sagrada cuanto el escenario y el objeto fueron predeterminados. Y ¡qué alegría, para el hombre del resentimiento, descubrir en su verdad y oponer a su familia el amigo que ella le había impuesto! Siempre sagrado, el nuevo Señor entra en el mundo negro, se convierte en cómplice del pequeño malvado. De todos modos es menester que la situación se preste, que el elegido posea capacidades demoníacas. Habremos de ver que Alfred no carecía de ellas.

Tenía cuatro años más que Gustave. Durante mucho tiempo, los niños Flaubert —el menor junto con la más chica— visitaban a los niños Le Poittevin en la hermosa casa del fabricante de hilados que daba sobre la Grand'Rue y que tenía un gran jardín con una pajarera. Los niños Le Poittevin iban menos frecuentemente al hospital general. Por lo tanto, las relaciones se anudaron en casa del hilandero y constituyeron inmediatamente un inagotable recuerdo de infancia. Cuando Gustave entraba en el inmueble de la Grand'Rue, se fundía en la intimidad de una familia feérica. La pajarera es un signo: esta jaula sospechosa contenía objetos vivientes que no servían para nada. Los Flaubert tenían mucho cuidado de no introducir en el hospital general estas curiosidades inutilizables ni nada que costara y no rindiera. En casa de Alfred, sin ninguna duda, Gustave hizo el descubrimiento deslumbrado de lo agradable, de esa gratuidad feliz que muy pronto habrá de oponer al utilitarismo. La pajarera era hermosa y no servía: la señora Le Poittevin, más hermosa aún, servía menos. Retoño abrumado de una familia semipatriarcal, Gustave es seducido por el exotismo de una familia conyugal. Basta atravesar la Grand'Rue para pasar de un continente a otro. Naturalmente, no comprende nada: ¿Quién hubiera podido captar los cambios en curso? Pero vive profundamente el contraste de las costumbres, de la economía familiar, del estilo de la casa. Allí la personalidad de la madre equilibraba sin esfuerzo la autoridad del padre.² A decir verdad, este desdoblamiento de valo-

² Sólo tenemos una referencia sobre lo que pensaba Gustave de su padrino: su carta del 24 de marzo de 1837. Ernest quería leer a Byron y Gustave contesta: "...Podría tomar el de Alfred, pero por desgracia él se ha ido y la biblioteca está cerrada. Estaba abierta aún ayer, pero ya te darás cuenta de que su padre, que hoy salió para Fécamp, la ha dejado cerrada con llave, lo mismo que los otros compartimientos de su morada; así que ¡amén!" Nada más: pero el "te darás cuenta"

res y de poderes que será regla en la segunda mitad del siglo, cuando la familia conyugal alcance su pleno desarrollo, no se debe en 1820, en el hogar de los Le Poittevin, nada más que a una circunstancia excepcional. La señora Le Poittevin, gracias a su belleza "rara" y universalmente reconocida había adquirido ante los ojos de los notables ruaneses el valor intrínseco de una alhaja; se había convertido en el signo menos preciso pero más seguro de la riqueza de su marido y, por encima de todo, era el adorno más refulgente y más inútil de su salón. El más discreto también: sabía vivir y nada nos autoriza a dudar de su virtud. Es imposible comprender nada de estas bellas mujeres si no se parte del principio de que se alienan sin recurso a la belleza. Con frecuencia esta alienación puede pasar por carácter: lo bello tiene sus normas, como lo verdadero, y cuando uno mismo es alguien a quien los demás consideran una encarnación de la Belleza platónica, las normas estéticas se interiorizan como imperativos categóricos. En la vida privada de la señora Le Poittevin introducía al Otro: recibía su poder del consenso público. Era otra y por lo tanto inasible: las earicias del marido resbalaban sobre ella; sin embargo, Le Poittevin debía acomodarse a esto; más aún, reclamaba que su esposa conservara, aunque estuviera en el lecho nupcial, esta universalidad singular: era buena publicidad. Así, en casa de los Le Poittevin la gratuidad fundamental es mujer. El resto viene después: lo gratuito nace de lo gratuito. Se dice de un cuarto o de un departamento que se adivina en él "una presencia femenina"; por esto se entiende: invenciones que sólo tratan de gustar, un orden que surge del corazón, injustificable y encantador, el gusto del detalle por sí mismo y una especie de narcisismo que las cosas denuncian con una sonrisa. En casa de los Flaubert no había nada parecido y la presencia femenina no era por ello menos innegable: la señora Flaubert, tan presente como la señora Le Poittevin, no era narcisista; la

nos hace comprender que la avaricia y la meticulosidad burguesa del industrial eran tema de bromas entre los dos camaradas. O más bien entre los tres: ¿cómo podía conocer Gustave los defectos del padre sino a través de las confidencias del hijo? ¿Cómo se hubiera atrevido a burlarse de éste si no tenía la autorización e incluso el estímulo de su amigo? ¿Cómo en esta época (la del amor ardiente y sin reservas del vasallo por el Señor) se iba a permitir buscar la complicidad de Ernest contra un miembro de la familia Le Poittevin sin que Alfred hubiera estado en la cosa? En otros términos, éste imponía por lo bajo al discípulo sus preferencias personales por los elementos femeninos de su familia: su madre, Laure. De su padre, lo menos que se puede decir es que no lo respetaba.

economía doméstica absorbía todos sus cuidados; se sentía ser, si no la socia de su marido, por lo menos un compañero de trabajo subalterno. La señora Flaubert era un ser relativo y que quería ser tal, que extraía su legitimidad de sus obras: tan indispensable como inesencial, ordenaba las cosas, reparaba, conservaba, luchaba contra el desgaste y, dado que ella no ganaba nada, se esforzaba tenazmente en reducir los gastos. El departamento del hospital general era una casa de hombres con una mujer dentro. En cuanto a la "presencia femenina" en la casa de la Grand'Rue, sería poco decir que se la adivinaba: se subía a la cabeza. Por lo pronto, los Le Poittevin son más libres que los Flaubert. Y no hablo aquí de libertad política o filosófica, sino del simple hecho de que son mucho más ricos. Asegurado lo esencial, queda lo suficiente para repartir a gusto entre los gastos improductivos e incluso en la invención de necesidades. Sin embargo, en 1830, a pesar de sus progresos económicos, la burguesía no está dispuesta a hacer adquisiciones desinteresadas: se acumula. En la familia Le Poittevin, adelantándose en un decenio, el desinterés, por mínimo que sea, es introducido por una criatura que es en ella misma un lujo, puesto que su calidad, elevadísima y nada discutible, hace necesariamente bella una "finalidad sin fin", es decir, a los ojos de sus admiradores y, luego, a sus propios ojos, un esplendor inútil. No dudo que haya querido a sus hijos, se haya preocupado por educarlos, haya —como su amiga de internado— vigilado la marcha de la casa y el servicio. Ni que haya hecho todo lo posible por "hacerse útil". Pero sus deberes familiares no tienen medida común con los que impone su determinación social y, por interiorización, subjetiva. Elegida por su belleza, cuelga en todas las paredes imágenes de sí misma, fuerza a toda la casa a reflejarla, lo cual quiere decir que al mismo tiempo inventa en ella a la Mujer burguesa y, alrededor de ella, al narcisismo en el moblaje. Flores, chucherías, chales: no tenemos detalles, pero no es necesario más para datar el primer encuentro de Gustave con esta Belleza desgarradora, inaccesible, que no da nada y toma todo. Fue un contacto personal y que se produjo el primer día en que al niño se le ocurrió elevar los ojos hasta la mujer de su padrino. En la casa de la Grand'Rue se sentía más a gusto que en ningún otro lugar: encontraba allí, sobre las cosas, la altiva gratuidad de esta mujer. No bien entraban, Gustave y Caroline se desanudaban: estos niños estrangulados por la omnipotencia paterna se evadían de una sociedad masculina para entrar de repente en la de la feminidad. Accedían no sólo al mundo del gasto libre:

realizaban la experiencia de una organización familiar donde la madre desempeñaba el papel principal: lejos de querer ser únicamente —como la señora Flaubert— un intermediario de sentido único que comunicaba a los niños las órdenes del padre, extraía su autoridad de sí misma y daba o negaba las llaves de un reino al que su marido no era admitido.

En este reino brilla suavemente para el pequeño Gustave el hijo muy amado de “la bella señora Poittevin”, Alfred. La amistad entre ellos se hace datar muy temprano y esto es sin duda cierto si se entiende que se veían temprano y con frecuencia en el jardín con la pajarera. Pero nada indica que hayan tenido el uno por el otro, en estos tiempos, algo más que la inclinación recíproca y familiar entre ahijados. Del mismo modo, se ha dicho sin pruebas que Alfred, en la época del billar, no desdeñó escribir algunas piezas del repertorio y de “revisar” la puesta en escena: no creo una palabra. Sería inverosímil que las cartas contemporáneas de Gustave no hicieran ninguna alusión a esto. Y, acabamos de verlo, la primera vez que aparece el nombre de Alfred en la Correspondencia es el 24 de marzo de 1837: Gustave tiene quince años. Por otra parte, no es en el ruidoso intérprete de Poursôgnac que habría podido interesarse el joven Le Poittevin: su simpatía sólo podía enderezarse hacia un condiscípulo solitario y perdido; no es posible hacer comenzar la relación entre ellos antes de 1835: en esta época Alfred está por terminar sus estudios secundarios y se siente poseído por lo que llamará más tarde el furor literario; el año siguiente publicará, en el *Colibri*, poemas resueltamente byronianos, que muestran en él una especie de angustia: se diría que se está sofocando. Satán ofrece al joven Gustave la explicación metafórica de su propia temática profunda. El arcángel negro envidia a Adán, “favorito de un Dios que detesta”, y le promete la Caída. “Tus días de desesperación serán mis días de fiesta”. Adán habrá de “rodar a los abismos”, arrastrado por Satanás. “Un vértigo eterno pesará sobre (su) raza”. Cristo expiará por él en vano. He aquí, pues, la “maldición de Adán”, de la cual habla Gustave. En el final está presente el mismo orgullo en el crimen que encontramos en “las obras de juventud”: el Demonio se dirige ahora a Dios para lanzar sus befas sobre la Creación entera:

Tu descendras alors sur ton splendide trône,
Quelques justes épars recevront la couronne
Pour avoir pratiqué ta loi.

**Mais frémissant de rage et chérissant leurs crimes,
Le reste des humains roulant dans les abîmes
Viendra t'y maudire avec moi! ³**

Se reconoce el tema: Dios Padre ha fracasado en su obra y el hombre, condenado para toda la eternidad, es testigo de cargo: te maldigo por haberme hecho culpable y condenado. Un poco más tarde Alfred rechaza todo vocero: él mismo interpela al Creador:

**Dieu nous fit pour souffrir, et sa jalouse haine
Nous frappe sans nous écouter...
Ouvrez de nos aïeux l'histoire lamentable
Vous y verrez partout la trace détestable
De notre malédiction**

**Les plus justes frappés par le céleste glaive...
...C'est en vous frappant que Dieu se fait connaître...
Assouvis donc, ô Dieu, ton éternelle rage. ⁴**

Es verdad que dos estrofas, al final del poema, restablecen al Todopoderoso en su bondad:

**Ainsi je me plaignais dans les heures de doute...
Mais un éclair d'en haut vint calmer ma souffrance. ⁵**

Lo menos que se puede decir es que los versos no son ni convincentes ni convencidos: después de haber formulado acusaciones precisas contra el Padre eterno, era preciso por lo menos tomarse el trabajo de refutarlas con exactitud. Pero no: un relámpago calma al poeta; Dios vierte sobre sus dolores un bálsamo salutar; nada más. Este fin postizo se añade apresuradamente para permitir la publicación del poema. Los

³ Descenderás entonces a tu espléndido trono, / algunos justos dispersos recibirán la corona / por haber practicado tu ley. / Pero temblando de rabia y adorando sus crímenes, / el resto de los humanos, rodando en los abismos / ¡vendrá a maldecirte conmigo!

⁴ Dios nos hizo para sufrir y su encono celoso / golpea sin escucharnos... / Abrid la lamentable historia de nuestros abuelos / por todos lados veréis en ella el detestable rastro de nuestra maldición. / Los más justos golpeados por la espada celeste... / Golpeándonos Dios se da a conocer... / Sacia, pues, oh Dios, tu cólera eterna.

⁵ Así mi quejaba yo en las horas de incertidumbre... / Pero un relámpago de arriba vino a calmar mi sufrimiento.

dos ahijados cruzados, compinches en el satanismo, estaban maduros para reconocerse. Además el mayor empujado, por la ansiedad y el orgullo, a rechazar simultáneamente la soledad perfecta —a la que llegará— y las reciprocidades indiscretas de una camaradería entre iguales, estaba dispuesto hacia esa época —volveremos a hablar de esto— a elegir la compañía de un niño. Que un bachiller de diecinueve años lo haya elegido a él, a Gustave, al idiota de la familia, para hablarse en voz alta ante él y que este nuevo Señor, a cambio del homenaje, le haya hecho donación graciosa de los poemas de Byron, es algo que transporta al niño: dos malditos, soberbios y sombríos, se unen contra los Dioses y los Padres. ¡Qué bendición para el corazón ulcerado del hijo menor! Por desgracia, ni los orgullos ni las maldiciones eran de igual naturaleza; Gustave deberá hacer la experiencia de ello a costa propia. En efecto, al parecer el deseo de gloria no tuvo en el mayor ni el ingrato frenesí ni la violencia compensatoria que tiene en el menor. Alfred, el bienamado, no tiene nada que compensar. La gloria, ¿qué haría de ella? A partir de los veinte años duda de que el juego valga la pena. En esos tiempos cree todavía en las fatalidades del genio.

Fardeau que ceux qui l'ont portent en gémissant
Et que pourtant la foule envie.⁶

Es una áspera vanidad:

Un besoin de sortir de vulgaires sentiers
Pour frayer devant soi des routes inconnues
De quitter les humains qui rampent à nos pieds
Pour s'aller perdre dans les nues.⁷

Naturalmente, es también una fuerza irreprimible:

Les volcans en travail peuvent-ils contenir
Leur lave qui veut se répandre?⁸

⁶ Carga que quienes la tienen soportan gimiendo / y que, sin embargo, envidia la muchedumbre.

⁷ Una necesidad de salir de las sendas vulgares / para abrir ante sí rutas desconocidas / abandonar los humanos que se arrastran a nuestros pies / para ir a perderse en las nubes.

⁸ Los volcanes en erupción, ¿pueden retener / su lava, que quiere expandirse?

El tema del Poeta Maldito, que alcanzará la popularidad que conocemos durante todo el siglo XIX, se desarrolla ampliamente en sus versos.

C'est le sort du poète... sur la terre
Il est né pour souffrir jusqu'à l'heure dernière
... Je dois pour que la fin à mon passé réponde
Mourir désespéré.⁹

Incluso en su ociosidad pasada —y presente— Alfred sólo ve un lento trabajo de asimilación inconsciente:

A ses impressions son âme abandonnée
Sans travail et sans but laissait couler l'année
L'heure de l'avenir en lui se préparait
Sans que de ce travail son âme eût le secret.¹⁰

Toda vida de gran hombre es un Destino; fuerzas de origen trascendente obran en él para acumular las riquezas que utilizará algún día. ¿Se trata de un designio divino? ¿Tiene ya Alfred los principios de su doctrina futura, basada en la metempsicosis? En todo caso, está convencido, mucho antes de Rimbaud, que “yo es otro”: esta alma en la cual se prepara el porvenir sin que ella lo sepa, esta transcendencia oculta en la inmanencia es una primera molienda del inconciente poético. Alfred siempre ha creído ser —lo veremos mejor— mucho más rico y más profundo que lo que su conciencia inmediata podía saberlo.

Pero sus meditaciones sobre la muerte le descubren muy pronto la vanidad de la obra literaria. En “La Tasse”, poema publicado en el Colibri de 1837, escribe:

Qui, je suis insensé d'avoir perdu ma vie
A composer ces vers que déjà l'on oublie
D'avoir eu la petite et sotte vanité

⁹ Es la suerte del poeta... en la tierra / nació para sufrir hasta la última hora / ...Debo, para que el fin responda a mi pasado / morir desesperado.

¹⁰ A sus impresiones su alma abandonada / sin trabajo y sin fin dejaba fluir el año. / La hora del futuro en él se preparaba / sin que de ese trabajo su alma tuviera el secreto.

D'arriver comme un autre à l'immortalité;
D'avoir vécu pour ces quelques grains de fumée
Que l'on appelle honneur et gloire ta renommée...¹¹

Sin duda, el Tasso habla; pero se conoce mal: los versos que "ya están olvidando" serán inmortales. Pero, ¿eso qué importa? ¿Acaso no muere desesperado?

Il ne vit pas briller la divine auréole
El lorsqu'il s'en allait monter au Capitole
Il tomba mourant à ses pieds.¹²

Si Dios no es, si el alma muere con el cuerpo o lo sobrevive perdiendo la memoria, el genio no es nada más que una trampa, una inútil pasión; la certeza que tiene de sí mismo no puede fundar su juicio sobre sus obras. En otros términos, la experiencia interior no tiene común medida con su objetivación en el lenguaje. Alfred recoge lo que sembró. Si el Arte no es una relación de reciprocidad entre autor y lector, nada puede apuntalarlo: se desmorona. Ya el poeta se interroga: ¿no habría valido más,

...dans un calme dédain
Mépriser tout cela; puis attendre la fin
Aux lieux où j'étais né, dans un modeste asile
Suivre une route enfin moins haute et plus tranquille?¹³

Esto quiere decir precisamente: ¿no valdría más quedarse en Fécamp, en Ruán, con mi familia, tomar estado, mujer, reemplazar la praxis del artista por el "tranquilo desdén" del esteta? En 1837 Alfred no toma una decisión: aún cree que sus pulsiones inconscientes han decidido por él. Será genio; lo es. No conoce el medio

de comprimer ce feu (qu'il) voit s'étendre...¹⁴

¹¹ Sí, he sido un insensato por haber perdido mi vida / en componer estos versos que ya están olvidando / por haber tenido la vanidad pequeña y tonta / de llegar como otro cualquiera a la inmortalidad; / por haber vivido para esos pocos granos de humo / que se llaman honor y gloria y nombradía...

¹² No vio brillar la aureola divina / y cuando iba a cubrir al Capitolio / cayó moribundo a sus pies.

¹³ ...con sereno desdén / despreciar todo eso; después esperar el fin / en los lugares donde nací, en un modesto refugio / seguir finalmente un camino menos alto y más tranquilo?

¹⁴ De contener ese fuego (que) ve extenderse...

Será poeta a pesar suyo. Ahora bien, justo en este momento deja de escribir, sigue derecho, se recibe de abogado, renuncia a la literatura para siempre. Tenemos la prueba en una carta a Gustave fechada en abril de 1845: acaba de terminar la primera parte de *Bérial* y le da la noticia unos días antes. Voviendo sobre esta buena nueva, expresa su asombro: "No se dónde tenía la cabeza, pero cuando Germain me decía, hace dos años, que iba a volver a pasar por el furor literario, me costaba creerle. Los acontecimientos cumplieron la predicción...". En resumen, del 37 al 45: ocho años de crisis ("hace ocho años que me planteé el problema de mi existencia") durante los cuales se aburre a muerte: "Uso zapatos para distraerme y, por lo mismo que tenía para el Arte una vocación exclusiva, se vuelve cada vez más extraño para mí". En realidad, entre el 40 y el 45 escribe todavía algunos poemas que, por otra parte, no publica. Pero el tono ha cambiado: la ironía reemplaza al satanismo byroniano, el desafío a Dios ha sido sustituido por un *carpe diem* bastante ríjoso y que esconde un escepticismo doloroso. En "*Le poète et la jeune fille*" el poeta exclama:

Mus! sois ma seule maîtresse...
Laissons l'imbécile vulgaire
Aimer sous sa forme éphémère
L'Eternelle et pure Beauté! ¹⁵

Esta es la "religión" de la cual él es un "neófito". Pasa una muchacha. La lleva, sin más, a una gruta y le promete imitar al sabio:

Quand Plutus vint lui offrir ses dons
Lui qui dédaignait la richesse
Ouvre les deux mains et s'empresse
Confus à demander pardon. ¹⁶

Se trata, en una palabra, de abandonar el Arte y la mística platónica de lo Bello por la simple voluptuosidad. Todavía tenemos algunos de sus manuscritos: las abundantes correcciones prueban que, a pesar de su proclamada pereza,

¹⁵ ¡Musa: sé mi única amante!... ¡Dejemos al imbecil vulgo / amar en su efímera forma / la Belleza eterna y pura!
¹⁶ Cuando Pluto vino a ofrecerle sus dones / él, que desdeñaba la riqueza, / abre las dos manos y se apresura, / confuso, a pedir perdón.

trabajaba de firme. Sin dotes: sus poemas son chatos; se diría que, en él, un oscuro retorno al orden se cumple y se expresa literariamente en la forma de un retorno al siglo XVIII.

Podemos concebir el malestar creciente de Gustave: el arcángel maldito, su Señor, que le había revelado Lara, Manfredo, sin duda Fausto, y que parecía compartir con él su ardiente pasión por escribir, renuncia de repente a la literatura y, si bien se digna a veces a componer un poema, sus versos demasiado ligeros tienen el doble defecto contradictorio de revelar el esfuerzo y buscar la facilidad. El discípulo sentía que perdía dos veces al Maestro: ya no podía comprenderlo más ni admirarlo bastante. A esta decepción, que no se atreve a confesarse, se añaden las penas de la separación: de 1838 a 1841 Le Poittevin vive en París y estudia Derecho. En el 42 es Flaubert quien debe partir: Alfred está en Ruán como pasante de tribunales y agregado del procurador del rey; sus ocupaciones lo abruma y le quitan hasta el tiempo libre para ver a sus amigos o escribirles. En el 44 Gustave tiene su crisis nerviosa; en el 46 Alfred se casa. Pero, lo mostraré pronto, la correspondencia entre ellos testimonia, a partir del 42, un innegable enfriamiento de la amistad, del cual es enteramente responsable el Maestro, por haberse, en un mismo movimiento, apartado del Arte y del adolescente que seguía creyendo en él. De modo que el casamiento del Maestro, que tanto apenó al discípulo, le pareció a éste una última y decisiva traición. Y también, una revelación de la verdadera "naturaleza" de Alfred. Si queremos comprender la "influencia" que el mayor ejerció sobre el menor nunca deberemos olvidar la ambivalencia de sus relaciones: ella explica, en efecto, cómo éste se personaliza a la vez de acuerdo con aquél y, a veces sin saberlo, a veces deliberadamente, contra él.

¿Qué sabemos de Alfred? Poca cosa: la primera de sus cartas, publicada por Descharnes, tiene una estampilla de correo del año 1842: cumplirá pronto veintiséis años y Flaubert veintiuno. Le Poittevin está en plena crisis, pero su personalización se termina: cuatro años más tarde se casará con la señorita de Maupassant; dos años más y morirá, convirtiéndose así en lo que era, pues el matrimonio y la muerte son, a partir del 42, sus dos postulaciones secretas y contradictorias. De tal modo su actitud, tal como se revela en sus cartas, es ya la culminación de una larga historia: ¿Qué conoceríamos nosotros de Gustave si no poseyéramos ni sus cartas de infancia ni sus obras de juventud? Hay un hecho, sin embargo, del que no podemos dudar: incluso en la edad de oro de su amistad;

el discípulo tenía miedo del Maestro. Doblemente: porque su escepticismo satánico no deja nada en pie y porque sospecha, en él, un conformismo secreto. Si no fuera así, ¿escribiría al dedicarle *Agonies*: "Tal vez reirás más tarde, cuando seas un hombre casado, ordenado y moral, al echar una mirada sobre el pensamiento de un pobre niño de dieciséis años que te amaba por encima de todo y que ya tenía el espíritu atormentado con tantas tonterías"? Señalemos que estas líneas terminan la dedicatoria: ninguna consideración optimista viene a corregirlas o a matizarlas. Vemos también, en el mismo año 1838, las líneas en bastardilla que preceden al primer capítulo de las *Mémoires*: "A mi querido Alfred, estas páginas te están dedicadas y dadas... Tal vez creerás, en muchas partes, que la expresión es forzada y el cuadro deliberadamente ensombrecido; recuerda que quien escribe estas líneas es un loco..." Esta precaución parecería ser inútil si no se sintiera que procede de cierta desconfianza; el muchacho teme hacer sonreír a su amigo mayor: ya sea más tarde, cuando esté casado ¿hubiera podido prever tan claramente la evolución de Alfred si ésta en cierto modo no se hubiera anunciado ya)? ya ahora, en caso de que el elegante escepticismo del Maestro pudiera sentirse molesto ante las violencias incongruentes del discípulo. Ya, en la dedicatoria de *Agonies*, se consagra a señalar distancias: para él el pathos, para su amigo el intelecto: "Este perverso regalo te hará acordar de nuestras viejas charlas del año pasado. Sin duda tu corazón se dilatará al recordar ese suave perfume de juventud que embalsamaba tantas desesperanzas". No es posible decirlo mejor: Alfred se divertía desesperando, en todo caso encontraba un placer intelectual en su empresa de demolición; Gustave, por su parte, sólo puede sufrir por ello. Los dos terrores que aquel inspira a éste habremos de estudiarlos, uno y otro, en detalle. Desde ahora estamos en condiciones de ver que, a pesar de su aparente oposición, muy bien pueden complementarse: llevar el escepticismo al extremo es justificar los peores compromisos, pretendiendo denunciar el conformismo del anticonformismo. Cuando Alfred habla, Gustave se siente al mismo tiempo amenazado por el lirismo y el aburguesamiento; siente vértigo: ¿si el aburguesamiento fuera la meta final y la consecuencia rigurosa del nihilismo? Por otra parte, en 1838 anota, en su cuaderno de *Souvenirs*: "Sólo he querido a un hombre como amigo, y a otro: mi padre". Frase extraña, cuya incorrección es significativa. Por lo pronto, nos muestra el vínculo profundo que une al nuevo Señor con el antiguo. Lue-

go, el empleo del pasado compuesto —ese pasado acaecido que conserva, sin embargo, cierto nexo con el presente— manifiesta claramente que Gustave ha amado a Alfred, pretende no amarlo más y, con toda evidencia, lo ama todavía. Si no se esforzara —cólera y malestar— en desterrar esta amistad al fondo de su memoria, escribiría: "No habría amado... etc." Es posible entonces localizar el acmé de su relación en el 37. Después, se va degradando. Se producirá, sin embargo, un primer acercamiento en 1840: la Correspondencia de Flaubert lo prueba: al hablar en julio del 45 de la tristeza experimentada cinco años antes al volver de su viaje a Córcega, añade: "¿Te acuerdas el estado en que estuve casi todo un invierno cuando iba los jueves por la noche a tu casa... con mi grueso abrigo azul y mis pies transidos de nieve, que calentaba en tu chimenea?" En esta época buscaba, al parecer, consuelos en la compañía de su antiguo Señor. Pero ni uno ni otro tenían ganas de retomar los juegos nihilistas del 37; ahora, por otra parte, es Gustave quien va los jueves a casa de Alfred; éste, displicente, suavemente siniestro, se queda en su casa. Se producirá una nueva aproximación, la última, en el 44.

Trataremos de explicar en detalle esta evolución. Pero debemos empezar por admitir que las cartas de Le Poittevin justifican enteramente la desconfianza de Gustave: lo que llama la atención de entrada en ellas —es decir, en el nivel más superficial— es, sin duda, el conformismo: "Es fastidioso que no seamos más libres, tanto de tu parte como de la mía, para hacer coincidir nuestras entrevistas, pero estamos sometidos los dos a las costumbres y los hábitos". Se notará su interés por asociar al amigo Gustave a esa sumisión. En realidad, también a él le importa que el otro sea el ahijado de su padre: se maldice —suavemente— a las familias, pero sin abandonar el medio interfamiliar. En el 42 Alfred llega hasta alegrarse de la tristeza que Gustave ha demostrado cuando debió abandonar su familia para ir a París a seguir cursos de Derecho: "De pronto nos descubrimos hombres débiles, con las mismas debilidades de nuestros semejantes... Después de todo, no me sorprende desmesuradamente. No te sabía de bronce y la tentación era fuerte. Los afectos que desarrolla la familia son afectos vivaces. Cuando los padres ya han vivido y los hermanos y hermanas tienen cada uno su casa, me figuro que se forma alrededor de nosotros un extraño desierto. La soledad es buena para los fuertes, pero a condición de crecer en ella. Si llega demasiado tarde el hombre... acaba por morir por

su causa... Mi madre... volvió a hablar (de tu tristeza) en la comida. Lengliné... me dijo al oído que las nenitas te iban a curar. Se reía mucho al tomarte para la joda, pero yo me reía más, con una risa extraña, aparentemente, que cubrió y liquidó a la suya —Sé que vas a entenderlo”.

Alfred triunfa: Gustave comparte sus debilidades. Lengliné revela su ignominia al comparar los profundos vínculos familiares de un joven provinciano con los placeres fáciles que le ofrecerá la capital. Al mismo tiempo, Le Poittevin confiesa la angustia que le inspiraría abandonar a los suyos: fuera de la familia está el desierto y en él uno puede morir. En realidad —salvo los años que él también pasa en París estudiando derecho— sólo deja la casa de Ruán para acompañar a sus padres a la propiedad de Fécamp. Sin duda no es forzado a hacerlo, puesto que es él quien pide dos veces la inscripción en la corte real de Ruán; la primera vez —en el 42— con éxito: será pasante y, después, abogado; la segunda —en el 46— sin suerte: no obtendrá el rango de sustituto en la jurisdicción de la magistratura ruanesa. A veces sueña con viajes, con Oriente. Entonces escribe: “Llevo una vida muy desarreglada... Me sofoco... Me haría falta viajar, moverme, y no quedarme acurrucado al lado de la chimenea. Hay cerca de mí personas que dicen quererme, y esto es cierto; estas personas tienen en sus manos los medios para salvarme pero lo harían de tan mala gana que yo vacilo antes de pedir nada”. Esto equivale a reconocer que su padre le daría permiso para viajar si él se lo pidiera. Ahora bien, es cierto que Alfred se ahoga dentro de su familia, pero también es cierto que no quiere separarse de ella.

¿Qué hace? Se enclaustra la mayor parte del tiempo, pero está presente en las recepciones que dan sus padres y no es raro que “haga visitas”: “Ayer hice ‘mis visitas’. ¿Eres sensible a la belleza plástica del hombre de frac negro que hace sus visitas entre la una y las siete y vuelve después a su choza a cenar?” Este pasaje muestra suficientemente que proclamaba muy alto su desprecio de las obligaciones sociales para evitar sustraerse a ellas. Por otra parte, reservaba su ironía únicamente para Flaubert: le escribe en mayo del 45: “Somos dos trapenses que sólo hablan cuando están juntos. ¿Sabes que es duro el no pensar nunca en voz alta?” En familia, en sociedad, usa el mismo lenguaje de los otros y se limita a tener sonrisas “extrañas”, a dirigirse signos de connivencia imperceptibles. Cuando la escena le parece demasiado cómica, no lo demuestra, pero se promete contársela a Gustave. Esta vida

de salón —en la cual, sin ninguna duda, brillaba— ¿lo desagradaba tanto? Lo ignoramos. Lo que sabemos, por el contrario —René Descharmes lo ha puesto en claro— es que, si bien se burlaba del código civil, no era insensible a las mínimas satisfacciones de amor propio que le reportaba el ejercicio intermitente de su cargo: “He obtenido muchas felicitaciones: en dos ocasiones las del presidente de Beauchamp en su resumen. Por otra parte, ¡me tiene sin cuidado!” Tan sin cuidado lo tienen que otras cartas —particularmente la del 14 de diciembre de 1843— muestran que puede llegar a sentirse vivamente despechado cuando algún acusado da sus preferencias a otro abogado. Escribe un día a Gustave: “¿Sientes la belleza del hombre castigado y la del magistrado que castiga?” Pero otra vez dice que hay que andar con tino respecto de “el amor propio de los magistrados” si uno quiere “entrar en esa maldita corporación” y, de hecho, solicita después de casarse un cargo de sustituto en Ruán. En otros términos, niega a los hombres el derecho de castigar, pero él habrá de ser, si el cuerpo de magistrados lo acepta, el que reclame el castigo.¹⁷

Sin ninguna duda, hay mucha flexibilidad, tal vez demasiada, en su caso, y un gusto muy vivo por el compromiso. ¿Podría creerse, por ejemplo, que encontraríamos esto, escrito por el maestro de Flaubert: “He aplazado la pieza a Emma Caye; por el momento sólo me ocupo de cosas inmediatamente publicables. Tal vez lo que así me parece va a incomodar un poco el gusto del público. La benemérita hipocresía se asustará de la libertad de mi Musa” (13 de setiembre del 45)? Las dos últimas frases están visiblemente escritas para recuperar a los ojos de Gustave o a sus propios ojos lo que la primera podía tener de mezquino. No es menos cierto que hace lo que nunca hará el discípulo: abandona una obra —acaso obscena, pero, ¿qué importa?— para trabajar en otras que le darán, cree él, satisfacciones inmediatas, y que lo “situarán” en carrera. Si tomamos a Alfred en su objetividad nos encontramos

¹⁷ René Descharmes señala que, a partir de 1842, ya era al mismo tiempo, abogado y tercer adjunto del procurador general del rey en la Corte real de Ruán. Y Flaubert escribe a Chevalier el 24 de febrero de ese mismo año: “Alfred trabaja con el procurador general y pasa su tiempo redactando actas de acusación”. El 25 debuta como abogado, esta vez en caso de hurto en que un adolescente había robado algunas monedas de cinco francos”. Pero las defensas, dice, no le interesan más que las requisitorias: “Nunca despojaremos a la viuda y al huérfano, pero tampoco nos interesaremos en ellos”.

con un joven burgués dotado, brillante, perfectamente adaptado a las "costumbres y hábitos" de su medio. Ni siquiera el "liberalismo", ideología de su clase, deja de ser tomado por él a su manera. Leamos las primeras líneas de su *Essai sur la Révolution française*:¹⁸ "El género humano quiere finalmente deponer la túnica pretexta y adoptar la toga viril. Inglaterra y Francia han dado el ejemplo, el mundo entero se apura por seguirlas. La libertad, no lo dudemos, será el fruto de este noble impulso. Pero, para obtenerla, la constancia deberá terminar lo que comenzó el entusiasmo. Dado que los hombres quieren gobernarse a sí mismos, deben mediante estudios graves y severos prepararse a su debido tiempo para el papel que los espera". En una palabra, la clase burguesa ha tomado el poder: ahora debe fundar con la razón las instituciones que habrá de darse poco a poco. Escrito bajo Luis Felipe, este texto, sin duda más republicano que monárquico, no hace más que radicalizar las opiniones paternas. De todos modos, la política no interesa a Alfred; y esta vida tan conformista se dirige naturalmente hacia su meta, el matrimonio. Nunca ha cesado de burlarse del "establecimiento". En mayo del 45 aún escribe: "Lengliné se casa mañana. Baudry el 31. Dénouette ya está casado. Todos nuestros amigos se nos van. Nosotros también... ¡Pero a otra parte! ¿Ves desde aquí a mi Suegro? Apuesto a que no te imaginas su cara, no más que la del Muchacho". Catorce meses más tarde se casaba con la hija de un noble, Aglaé-Julie-Louise de Maupassant, e inmediatamente la embarazaba. Al parecer, al mismo tiempo que se burlaba del matrimonio, se complacía en cargar a Gustave, prediciéndole que éste habría de ser el destino común de ambos. Extraña broma que Flaubert detestaba francamente: la prueba es que la tomaba en serio. Cuando éste, en el 42, deja ver su tristeza por tener que abandonar el hospital general, Alfred, lo hemos visto, triunfa por lo bajo y aprovecha para añadir: "En otros tiempos te sublevabas cuando yo te decía que algún día tendrías que vértelas con el magistrado civil; habrá que ver, ¡dejemos hacer!" El sentido es claro: tienes espíritu de familia, por lo tanto te casarás algún día. Esta idea nos explica en parte el prefacio de *Agonies*; es verdad: Gustave como Alfred, fuera del medio familiar en el que se sofoca, es un pez fuera del agua. Pero sus relaciones con la empresa Flaubert, sus enconos, su negativa violenta a "crear

¹⁸ Publicado en el *Colibri* en 1837.

vida" tienen una profundidad muy distinta del cómodo escepticismo burgués de su amigo. Recordemos, para mostrar la línea rigurosa de esta vida, que Le Poittevin, después de haber pasado algunos meses en París, solo con su mujer, irá a morir a La Neuville-Champ-d'Oisel, a casa de ese suegro cuya cara, había dicho cuatro años antes a su discípulo, no iba a poder imaginar.

Esta es la verdad objetiva de este joven burgués, producto ligeramente precoz pero no anormal de su clase, ni pródigo ni económico, que tenía mucho cuidado de no arruinar a su padre como habrán de hacer —menos frecuentemente de lo que se dice— los hijos de familia en el Segundo Imperio, pero poco preocupado por sucederlo a la cabeza de su fábrica: por razones que intentaremos desenredar, sólo podía verse en el papel de consumidor puro. Sin embargo, sería injusto reducirlo a esto, puesto que, desde muy temprano, eligió escribir. ¿Habrá que pensar que su verdadera desdicha provino de su falta de dotes? ¿Que ésta fue la verdadera causa de ocho años de silencio? Ello no quiere decir nada. No: pero sus infortunios de escritor derivan visiblemente de una mala relación con la literatura.

O más bien con el Arte, esa actividad pasiva cuya función consiste —basta hojear sus cartas y encontrar allí esta fórmula fatigante: "¿Sientes la belleza de...?" (que Gustave, por otra parte, tomará por cuenta propia) para comprenderlo— en compensar su sumisión frente a las costumbres burguesas desrealizando la sociedad que lo rodea. Esto escribe, por ejemplo, en una carta que Descharmes fecha en junio del 44:

"Tengo que contarte una escena inaudita. Un hombre como tú habría pagado diez mil francos por verla, y no habría sido caro. No he reído porque el Arte, en su grado más alto, no suscita ni tristeza ni alegría. Se contempla y se rompe-intelectualiza-goza".

Se trata de una escena que se produce en su familia o dentro del estrecho círculo de sus relaciones. El episodio es evidentemente grotesco (como lo subraya ese "habrías pagado 10.000 francos" que, por otra parte, aunque Alfred ironice, es decididamente sospechoso —cada cuba huele al vino que tiene—). Al mismo tiempo, afecta de cerca al joven ya que, si ello no hubiera sido así, habría relatado el incidente en su carta: Alfred es prudente, como podemos ver en su

Correspondencia¹⁹, y por precaución (también por pereza) se reserva para dar cuenta oralmente del hecho a Gustave. Así es que, apenas es anunciado el acontecimiento, Le Poitievien salta en el aire para no quedar comprometido: ya no tiene, en el momento, nada más que una "relación visual" con los que habrán de ser los protagonistas; se prohíbe incluso reír: la risa es a la vez rechazo y complicidad, lo hemos visto. Una mirada desde arriba: eso es todo. En la raíz de la actitud estética que ha elegido descubrimos una necesidad de rechazar tanto más radicalmente los fines de su clase cuanto más dócilmente reproduce sus conductas: "Veo pasar desde mi ventana los coches de los Barbet, que vuelven a Valmont, ¡y propietarios de la Abadía! ¿Sientes la belleza de las damas en el campo? ¿De los extranjeros? ¿De toda esta pobre especie que tiritan en París en invierno y suda en el campo en verano? ¡Cuán tremendamente idiota es todo esto!" Y él, ¿hace alguna otra cosa, aparte de tiritar en Ruán con más frecuencia que en París? Y su madre, ¿no es una dama? Precisamente por estas razones destruye los valores y los fines de "esta pobre especie" (en realidad de la burguesía) y reduce este ir y venir de calesas a la más absurda de las agitaciones. Admito que exprese así, casi sin saberlo, el desprecio del provinciano por el "extranjero" de París. Pero también sabemos que él sabe, cuando es necesario, encaramarse por encima de sí mismo y contemplarse "en artista": cuando "hace visitas", ¿no invita a Flaubert a que se una con él en las cumbres para admirar —sin tristeza y sin risa— la "belleza plástica de un hombre de frac negro" que es él mismo? Estos arranques, ¿no se parecen, vistos de cerca, al orgullo de rebote que hemos descubierto en Gustave? Desde cierto punto de vista, no hay duda: la verticalidad les es común. Pero, en el discípulo, el camino vertical tiene un doble sentido: la ascensión se produce después de la caída y contra ella; suele terminar con un tumbo; el del Maestro tiene un sentido único: se trepa y ya no se baja más. Alfred el bienamado no conoce

¹⁹ 11 de septiembre del 42: "Te había suplicado que rompieras la carta donde estaban los cambios introducidos en mi ditirambo. Te ruego que tengas la bondad de comunicarme, en tu próxima carta, si has cumplido con tu promesa en este sentido."

8 de diciembre del 42: "Es inútil observarte que estas páginas no deben ser comunicadas a nadie."

Sin fecha (hacia 1844): "Si lees esto a M. Bandry o a cualquier otro, que sea sólo por una vez de manera tal que nadie pueda recordarlo o sacar una copia. Esta recomendación es de rigor".

ni la vergüenza ni la angustia de fracasar, de no estar a la altura. Incluso podría creerse que ha hecho muy temprano la economía del movimiento ascensional y que queda en su percha de esteta, convertida, en definitiva, en su lugar natural. ¿Qué hace allí? "Rompe-intelectualiza-goza". En esta expresión el "rompe" (casse) a menudo utilizado por Gustave ("Rompo-largo pedos [je cassepète] de entusiasmo") es tan sólo un verbo-prefijo,²⁰ cuyo oficio es intensificar; señala la explosión. La asociación de palabras que retendrá nuestra atención es "intelectualiza-goza". El oleaje barroso de lo cotidiano no se organiza sólo para ofrecer a la mirada la unidad de una esencia o de un tipo: la experiencia sólo presenta esbozos; artista es el que extrae el eidos mediante una triple elaboración de sus datos, modificando, aislando y radicalizando el aporte empírico. No estamos, se habrá entendido, en el nivel de la obra —cuadro, comedia, novela—; es la mirada que se trabaja para ver al objetivo en su perfección desnuda (apartando los detalles molestos, exaltando los que sirven a su designio) cortándolo de su significado humano. Un hombre vestido de negro, bajo el sol, que golpea en cada puerta, entrando, saliendo, recomenzando la marcha vana mientras su sombra se alarga a sus pies: esto es "belleza plástica". Esos retoques, solicitados por el objeto —si debemos creer al joven esteta— son exclusivamente de orden intelectual: se trata de abstraer, de generalizar y de "tipificar". Y ello muestra claramente que Alfred, a pesar de su byronismo momentáneo, no ha sido tocado en profundidad por el romanticismo; incluso parecería un clásico puro si la "intelectualización" de la experiencia debiera operarse materialmente por la concepción y la producción de una obra de arte: el naturalismo del "Gran" siglo es la racionalización de la naturaleza por una paleta o una pluma. Pero lo que nos retiene de ver en él a un discípulo demorado de Boileau es que presenta la intuición estética como un todo "selbstständig": el placer estético que da —según las normas del clasicismo— la obra sola, cuando está lograda, él dice experimentarlo en el momento preparatorio de la organización contemplativa: como si la elaboración inmediata de su percepción produjera, al instante, un espectáculo para él sólo, del cual extraería un goce intelectual, captando, por ejemplo, en las pre-

²⁰ Originariamente es la tercera persona del indicativo de "romper". Hay que tomarlo en el sentido familiar de "a rompe y raja" (*à tout casser*) y concebirlo en su función sintáctica como "rompe-cabezas" o "rompe-corazones", aunque el segundo término sea un verbo y no un sustantivo.

cauciones de su padre que "tranca las llaves" antes de partir de viaje, la idea de avaricia, tal como se manifiesta en Harpagon. En este aspecto, la actitud de Alfred se aproxima bastante a la que toma, sin darse cuenta, un cierto número de sus contemporáneos. Piénsese, en particular, en ese momento —descrito por Schopenhauer— cuando suspendida la voluntad de poder, la Idea se hace espectáculo para la imaginación. No debemos olvidar, de todos modos, que la conducta de Alfred es doblemente negativa: por lo pronto él desrealiza lo que ve, incluso a él mismo (el hombre de frac o las damas en coche son puras apariencias); luego, al cortarse resueltamente de todos los fines humanos, reduce las acciones de los hombres, sean las que fueren, a actuaciones sin fin. A diferencia del artista de Schopenhauer, que capta la Idea en sus ramificaciones complejas y en su significado de universal singular, el joven Le Poittevin vuelve siempre, haga lo que hiciere, a la misma conclusión abstracta: el hombre es absurdo.²¹ No podría ser de otro modo, dado que las premisas son absurdas: la mayor tontería de la especie humana es, a sus ojos, encarnizarse en vivir. ¿Para hacer qué? ¿Con qué fin? De modo que la belleza no es sólo, para él, el absurdo iluminado: el juez que castiga es bello, pero no más que los miserables que se pelean a muerte por un pedazo de pan. Es claro que esta altiva vindicta ejercida lánguidamente por uno solo y que pretende bastarse a sí misma no tiene nada en común con la actividad del artista: define, por el contrario, la quieta malignidad del esteta.

Por ello Alfred escribe con tanta dificultad. En realidad su goce es completo cuando contempla desde arriba el círculo familiar o el salón de su madre: un empujoncito y las damas se transforman ante sus ojos en arquetipos. ¿Qué necesidad tiene él de palabras para fijar estas metamorfosis, puesto que puede reproducirlas a voluntad y puesto que, siempre, él rompe-intelectualiza-goza? Sus relaciones con la escritura son complejas: en cierto modo se diría que se aplica a ella por deber, por no limitarse a un quietismo al cual se adaptaría bastante bien pero que juzga estéril; nunca tiene ese vínculo casi sensual con el lenguaje que hace a los escritores de verdad, y el sentimiento de que nada de lo que le pasa por la cabeza alcanza su plenitud y su consistencia ontológica si no se objetiva fuera de él y contra él sobre una hoja en blanco. Si

²¹ La Promenade de Bélial tiene otro tono: habremos de ocuparnos en seguida.

quiere traducir su intuición es por cargo de conciencia: está terminada; por ello no busca tanto encontrar la expresión singular que la completa, la enriquece y la revela a sus propios ojos, sino que la funde en un molde neoclásico que será su adorno. Releamos Béliar: el estilo es seco, sin aliento, no desprovisto de un amaneramiento burgués ni de esas gracias deliberadamente marchitas cuya misión consiste en elevar al autor al rango de narrador de buen tono en la buena sociedad: pese a algunas fórmulas felices, lo que pierde a Alfred es que añade el estilo a la idea como un ornato distinguido.

Dicho esto, en otro nivel de profundidad, una misma razón lo empuja a escribir y lo priva de los medios para lograrlo. Es la que él expresa en estos términos: "Yo he debido ser estatua en una vida anterior". Y que extrae su origen de sus relaciones con su madre. No se es impunemente el hijo de la bella señora Le Poittevin. Alfred vive una cierta situación edípica de dos maneras a la vez, y trataremos de volver a encontrar la situación original a través de sus dos maneras de vivirla. Se podría decir, al leer sus cartas y sus poemas, que considera su impotencia como una anorexia de tipo suicida y, simultáneamente, como una soberbia ataraxia. Anorexia o ataraxia: estas son las dos hojas de este díptico. ¿Cuál es su unidad?

1º Cuando se queja de su inmovilismo, siempre aparecen otros dos temas que están negativa y orgánicamente ligados: el de la muerte lenta y sabiamente provocada por los excesos, el del resentimiento contra los padres y especialmente contra la madre. Durante esos ocho años —sobre todo entre el 43 y el 45— su anorexia lo tiene desolado. Escribe en "Comme a dit le vieux Dante":

Mais, vers aucun désir ne me sentant porté
Dans mon inaction je suis toujours resté...
La route qui s'offrait, je ne l'ai pas suivie
Mais pour me diriger, voyageur incertain
Je n'eus pas avec moi le poète latin
Et sa main...

Ne m'a pas comme but, au loin montré la Gloire.²²

Al mismo tiempo se aflige en "A Goethe", obra en versos casi contemporánea, de lo que podría llamarse su inestabilidad:

²² Pero, no sintiéndome llevado por ningún deseo / en mi inacción siempre me quedé... / La ruta que se ofrecía no la seguí / y para orientarme, incierto viajero, / no tuve conmigo al poeta latino / y su mano... / no me mostró a lo lejos, como meta, la Gloria.

Dès que je me connus, je me sentis mobile
A toute impression comme l'argile... ²³

Los deseos y las emociones se suceden y se desvanecen: no hay constancia, no hay consistencia. ¿No diríamos que es el mismo Gustave quien escribió estos versos, Gustave que, algunos años antes, nos mostraba las pasiones violentas y fugaces que fulminaban al inestable Djalioh para irse a perder luego "como el rayo en un charco"? Sin duda: ni uno ni otro de los dos amigos puede "mantener" mucho tiempo un sentimiento y el motivo es, como habremos de verlo en seguida, la pasividad constituida que caracteriza a los dos. Pero no se trata de la misma pasividad: los orígenes son diversos, las funciones y los sentidos difieren. Observemos, en efecto, que el pathos, en Gustave, incluso cuando es inconsistente, incluso parcialmente insincero, tiene al mismo tiempo una fuerza y una acritud casi insostenibles: apoya, empuja, estoy de acuerdo, pero con frecuencia está sumergido. Y además, hemos localizado en él algunas constantes: el resentimiento, el deseo de la gloria compensadora, el orgullo de rebote merecen el nombre de pasiones. Alfred sólo tiene una sensibilidad viva y quisquillosa que no puede atarlo ni a una mujer ni al Arte. ²⁴ Como lo dice en su carta del 28 de setiembre del 42: "La pasión es algo hermoso, pero no la tiene el que quiere tenerla". Ahora bien, Le Poittevin piensa, como sus contemporáneos, que sufrimiento y pasión son el aprendizaje del genio. Los verdaderos elegidos son "iniciados en la existencia humana":

Quand la passion, précoce à les blesser
De ses mille replis vient à les enlacer. ²⁵

Y luego:

Pour attendre au rang que le ciel leur destine
Il faut à tout jamais quitter la Fornarine
Es ne gardant au coeur que le culte du Beau
De ce qu'ils ont senti retracer le tableau. ²⁶

²³ Desde que me conocí, me sentí moldeable / a cualquier impresión, como la arcilla...

²⁴ También es locamente orgulloso, pero con otro orgullo.

²⁵ Cuando la pasión, precoz en herirlos / con sus mil nudos llega a enlazarlos.

²⁶ Para alcanzar el rango que el cielo les destina / hay que dejar para siempre a la Fornarina / y, conservando en el corazón sólo el culto de lo Bello / volver a trazar el cuadro de lo que ellos sintieron.

Es decir, el Artista "intelectualiza" sus dolores y, rompiendo unas cadenas demasiado humanas en nombre de una pasión más noble, se eleva desde el pathos a su Idea. De todos modos, tiene que haber conocido los apegos vulgares que siguen a la "ardiente voluptuosidad". Alfred confiesa que no tiene experiencia de ello y que no ha sentido tampoco la pulsión más voluntaria que lleva a construir la obra sobre la renuncia. Empleo deliberadamente estas dos palabras que detonan juntas porque Alfred, cuando está deprimido, explica su inmovilismo a veces por la sequedad de corazón y a veces por su falta de voluntad.

"Lo bastante fuerte para no obrar contra mi voluntad, no lo era bastante para obrar como habría debido. Me hacía falta el viaje, el movimiento..."

"Yo tenía una organización singularmente fina y delicada. Hubiera podido hacer cualquier cosa si hubiera sabido ser un artista. Lo que siempre me ha faltado es la voluntad, siempre lo he sentido, antes de saberlo, y tal vez sea por esto que nunca he creído en el libre albedrío".

No se trata ahora tampoco, como en los tiempos en que escribía "Le Tasse", de presentar a su propio genio como una exuberancia volcánica y como una fatalidad: es un estado lacunario del cual hay que dar cuenta. Algo falta —afecto o voluntad— y le impide al genio manifestarse. El resultado es el vulgar naufragio:

"La ola que yo creía dirigir me arrastra y el curso triunfal que yo había creído ganar se cambia en un naufragio vulgar, del cual nadie llegará a saber ni siquiera el lugar" (1842).

Sufre esta impotencia, esta abulia. "Mi inercia se desenvuelve en proporciones tan colosales que ya no hay en mí ni siquiera **el principio de la más mínima acción**". Y: "¿Qué puede decirse de una aguja que siempre señala cero?" o: "Si el bien supremo es la acción, yo estoy lejos de él sin bromas". Hacia el año 44, sin duda por razones de salud, renuncia al foro y vive en casa de sus padres sin hacer nada, a veces en Fécamp, a veces en Ruán.²⁷

El resultado es el aburrimiento. Ese aburrimiento "colosal" que contagia a Gustave, como una enfermedad. Es preciso reconocer que el discípulo presentaba un terreno particularmente favorable. En esos momentos Alfred se complace en matarse a fuego lento: las prostitutas, el alcohol. La intención

²⁷ Si intenta reinscribirse en 1846, es probablemente con motivo de su casamiento.

suicida es manifiesta.²⁸ Especialmente cuando bebe: "Llevo una vida muy desordenada y estoy debilitándome mucho: me sofoco" (marzo del 45). "Tal vez esté abusando demasiado del viejo alcohol; el otro día me sentí tan mal que vomité a medianoche por la ventana... Lo molesto es que mi estómago se gasta, se fatiga, y decididamente no creo que un régimen semejante pueda producir huesos viejos" (septiembre del 45). Pero se ve fácilmente que la autodestrucción está teñida de rencor. En Fécamp se emborracha solo y en casa de sus padres; vomita por una de las ventanas, cuando ellos están dormidos: la voluntad de ensuciar el domicilio paterno no puede pasar inadvertida, dado que añade: "¿Qué opinas del valentón (sobre-entendido: que soy yo)? ¿Y la opinión del burgués sobre la moraleja de este acto?" Y el burgués, ¿dónde encontrarlo, si no es a la mesa familiar, en el salón de su madre, en casa de los notables de Fécamp cuando se pone el frac para hacer "sus visitas"? Vomita contra su ambiente, seguro del escándalo que provocaría si se llegara a saber que el muchacho de los Le Poittevin es un borracho, aunque es lo bastante prudente para entonarse a escondidas, en la mitad de la noche. Y, por supuesto, acusa a su familia; este suicidio semanal es su responsabilidad: "Esta gente tiene en sus manos el medio de salvarme pero me lo darían de tan mala gana que vacilo antes de pedir. Y, sin embargo, me van a llorar cuando esté muerto —muerto de asfixia— sin que hayan hecho ni hayan sabido hacer nada" (marzo de 1845). Implacable y dulce resentimiento: a Alfred —su Correspondencia nos lo enseña—²⁹ le gusta imaginarse su muerte y su entierro futuros: con una satisfacción elevadamente estética imagina a los suyos avanzando, de negro y con narices enrojecidas, detrás de su ataúd. A fin de estar seguro de morir y de que ellos van a quedar envenenados por los remordimientos, se guarda muy bien de pedirles nada. Podría salvarse viajando: esto no es revelar un deseo, sino dar un diagnóstico. No tiene más deseos de desplazarse que las ganas que tiene un enfermo de someterse a la operación dolorosa que lo curará; en este último caso el enfermo se somete con temor a la operación quirúrgica porque es el único medio de recobrar la salud. Alfred ni siquiera llega a esto: comprueba que sería menester arran-

²⁸ Está enterado de su mala salud: "Como siempre estoy enfermo, empiezo a cansarme de la vida que llevo" (28 de julio del 43). Y, al año siguiente, debe renunciar a su oficio de abogado. Es precisamente la época en que se emborracha o frecuenta los burdeles para destruirse.

²⁹ "¿Ves ya desde ahora el día de mi entierro? ¡Uy!..."

carce de su familia, que es un medio patógeno, y decidiendo que esto es imposible se siente arrastrado voluptuosamente por ella hacia la muerte. ¿Voluptuosamente? No siempre: parece, al leer sus cartas, que este sentimiento de opresión se somatizaba a veces como angustia respiratoria.

Las prostitutas: otro instrumento de suicidio. ¿Más agradable que el alcohol? Apenas: "Tengo sentidos fuertes, pero no puedo dar un beso que no sea irónico". Es la época en que escribe "A Flora", "Le poète et la jeune fille", "Quand des femmes de Tyr" y, sobre todo, "Los lotófagos". En estos poemas ambiguos encontramos una agria mezcla de sensualidad y misoginia; predica el carpe diem hedonista y, al mismo tiempo, lo condena: hay que distribuir la vida entre esa muerte que es el aburrimiento y esa "orgía" que es la resurrección:

Ainsi dans un esprit que la souffrance brise
Se réveillent souvent, par une étrange crise
Les instincts de la chair.
Et l'homme, dans les feux de la brutale orgie
En son corps défaillant sent renaître la vie
Prête a s'en détacher.³⁰

Y sobre todo, a pesar de las exhortaciones de las musas, hay que cosechar los frutos de la antigua Lotos, que brindan a la vez la embriaguez y el olvido:

CORO DE MUJERES LOTOFAGAS

Cueille, étranger, cueille avec confiance...
Son suc est doux, il endort la souffrance...
A ton foyer si des peines sans nombre
T'ont fait des morts envier le repos
Si tu fuyais quelque souvenir sombre
Cueille les fruits de l'antique Lotos³¹

³⁰ Del mismo modo, en un espíritu que el sufrimiento quiebra / se suelen despertar, en una extraña crisis, / instintos de la carne. / Y el hombre, en medio de los fuegos de la brutal orgía, / siente en su cuerpo desfalleciente renacer la vida / lista a desprenderse de él.

³¹ Arranca, extranjero, arranca con confianza... su zumo es dulce, adormece el sufrimiento... Si dolores sin número, en tu hogar, te han hecho envidiar el reposo de los muertos, si estabas huyendo de algún recuerdo sombrío, arranca los frutos de Lotos la antigua.

CORO DE MUSAS

Songe aux projets mûris dans ta jeunesse, etc.
(Songe) à la postérité.³²

EL NAUFRAGO

De l'avenir qu'importe le suffrage
De vains projets pendant le souvenir
Je veux puiser aux fleurs de ce rivage
L'enivrement qui ne doit plus finir.³³

Pero la última palabra la dice el "Coro de serpientes":

Encore un qui tombe,
Femmes, par vos mains
Poussez à la tombe
Les troupeaux humains.³⁴

Estos tropeles humanos están formados únicamente por varones. La Mujer, cómplice de Satanás, que le dio la manzana, está radiada de la especie.

Féconde en artifices
Elle a dépassé les malices
Du Dieu rampant.³⁵

Y su propósito es perder a los hombres, envileciéndolos. Así, cuando Alfred, poeta fracasado, se deja seducir por los encantos femeninos, lo hace a conciencia: sabe que la hechicera quiere perderlo y que le quitará hasta la conciencia del "naufragio vulgar" que, a falta de grandeza, mantenía para él, por lo menos, la dignidad negativa de la nostalgia. Pero precisamente de esta nostalgia él pretende librarse; se abandona a las garras de un animal feroz porque intenta perjudicarse, pero no olvida la maldad profunda del animal femenino.

³² Piensa en los proyectos madurados en tu juventud, etc. (Piensa) en la posteridad.

³³ ¿Qué importa el sufragio del porvenir? / Durante el recuerdo de vaines proyectos / quiero extraer de las flores de esta ribera / la embriaguez que nunca acabará.

³⁴ Uno más que cae, / mujeres, por vuestras manos / empujad a la tumba los tropeles humanos.

³⁵ Fecunda en artificios / (ella) superó las malicias / del Dios que se arrastra.

Comprenderemos mejor sus fantasmas si leemos el poema "A Flora", dedicado a una muchacha que, al parecer, apenas entrevió.³⁶ Por orden del César un joven cristiano es atado a un camastro. Una esclava recibe el encargo de hacerlo pecar:

Aux regards du jeune homme elle offre sa poitrine
Et sous ses deux bras liés passe ses deux bras nus
Elle étale à ses yeux ses formes magnifiques
D'un doigt luxurieux elle parcourt son corps
Et, sur son front collant ses lèvres impudiques
Veut de sa nudité lui livrer les trésors.³⁷

Para conservar su pureza, el catecúmeno se corta la lengua con los dientes y se la escupe a la cara. Según nos dice Alfred, es un "grandísimo idiota".

Que n'était-je moi cet heureux néophyte
Que n'étiez-vous Flora, l'esclave du prêteur
A vos empressements j'aurais cédé bien vite
Et vite des chrétiens renié le Seigneur.³⁸

Es notable la semejanza que tiene este sueño erótico con los sueños que alimenta Gustave por aquella misma época. Alfred vio de lejos a una muchacha que le pareció deseable, ¿Qué desea de ella? ¿Poseerla? No: ser poseído por ella. Se siente inerte, acostado boca arriba, y Flora viene hacia él, lasciva y desnuda, animada de intenciones criminales. Ella suscitará a pesar de él su deseo mediante caricias sabias y precisas. Después de esto —además ¿cómo puede hacerlo sin subir encima de él? pues él está maniatado— le ofrecerá los tesoros de su desnudez: habremos de entender que ella se encarga por cuenta propia de arreglar los detalles de la in-

³⁶ "¿Por qué esta muchacha que no conozco me ha quedado grabada de tal modo en la memoria? No lo sé y sin duda algunas horas más me habrían desencantado de ella, como de las otras. Pero, en fin, me gusta pensar en la cosa de cuando en cuando. ¿Será porque le dediqué dos versos en verso? Y este recuerdo de ella, ¿será sólo una nueva forma de la vanidad?"

³⁷ A las miradas del joven ofrece sus pechos / y pasa sus dos brazos desnudos bajo los dos brazos atados. / Despliega ante los ojos de él sus magníficas formas, / con un dedo lujurioso le recorre el cuerpo / y, posando sobre la frente sus impúdicos labios / quiere entregarle los tesoros de su desnudez.

³⁸ ¿Por qué no habré sido yo ese neófito feliz? / ¿Por qué no habrás sido tú, Flora la esclava del pretor? / A tus instancias yo hubiera cedido muy pronto / y habría renegado pronto del Señor de los cristianos.

roducción. El joven dice, en definitiva, a esta desconocida: criatura artificiosa y maligna, si te has propuesto excitarme y acariciarme como si yo fuera una mujer y luego "hacer de hombre" y terminar sola el trabajo, yo tendré mucho gusto en ser poseído por tí más que por otra. ¿No es esto lo que pide Flaubert a sus amantes imaginarias? En realidad, no. La pasividad es la misma pero, pese a las apariencias, el masoquismo está poco desarrollado en Alfred. Lo que éste espera de Flora es lo que exige arrogantemente de las jóvenes prostitutas a quienes paga; el pudor de Descharnes privó a los lectores de muchos pasajes de sus cartas en los que cuenta a Gustave sus "priapias". Por fortuna se han conservado: la señora Théa Sternheim posee las cartas autógrafas y Roger Kempf ha tenido la amabilidad de mostrarme las fotocopias. Surge de esta lectura que Alfred tenía un gusto moderado por el coito propiamente dicho. Al punto de haber albergado a veces temores en relación con su virilidad. Alfred prefería francamente la fellatio y él mismo practicaba de buen grado el cunnilingua. Además, reclamaba de su compañera venal que, durante estas prácticas, lo "socratizara". He aquí una descripción, entre otras, de sus placeres: "Mientras agitaba con su lengua a este viejo Priapo, su dedo me trabajaba el culo. Me puse a jadear durante ocho o nueve minutos, con las piernas extendidas como la Dorotea que entra en transe o, más bien, como una franca puta y terminé eyaculando en un espasmo general. Todo esto es literal". Y añade, al margen: De Sade, tomo III; esta referencia se hace para que Gustave comprenda la alusión a Dorotea. Pero, como habremos de ver, parece referirse a la carta entera y, lo haya querido o no, la muestra a su luz verdadera. Es cierto: al ser acariciado Alfred se realiza como mujer, es Dorotea, es una "franca puta", jadea, se pasma y, más tarde, al escribir a Gustave, goza aún con el recuerdo de su feminidad. Pero su "androginia" tiene fuentes que no son las de Gustave —intentaremos más adelante indicárlas— y su sentido es muy diferente. Este sueña en ser manipulado por las manos autoritarias de una amante dominadora. Le Poittevin se abandona a los cuidados dóciles y con tarifa de una esclava que desprecia. Podemos estar seguros de que elige expresamente a estas "viles criaturas":³⁹ ellas no son testigos y él puede ter-

³⁹ "¿Estuviste en casa de la Delille? ¿Volviste a ver a la Sra. Alphonse? Son unas amistades preciosas: uno va allí cuando quiere sin que a ellas se les ocurra devolver la visita". Aquí está la verdad de este "amor filosófico por las putas" que Gustave le atribuye a Alfred.

minar en una casi soledad. No hay comunicación: lo que cuenta es él mismo y la intensidad de su placer.

Reconozco que un joven burgués de 1840 está forzado, en la mayoría de los casos, a satisfacer sus necesidades sexuales con prostitutas: las mujeres de su medio le son inaccesibles; en cuanto a las doncellas, son intocables y, por otra parte, están muy bien guardadas. En la medida en que respeta a sus hermanas y a su madre, desprecia a la "puta" a quien convierte en instrumento de sus placeres; el acto sexual se le aparece como la caricatura satánica del deber conyugal que cumplirá muy pronto y cuyo propósito sagrado es la procreación: por lo tanto, hay que apresurarse a reír de la cosa con sus camaradas para desolidarizarse de ella lo más pronto posible. Criaturas perdidas, malditas y, sobre todo, peligrosas, las "prostitutas" están casi todas enfermas y son contagiosas: se copula con miedo, lo cual excita el encono. Además y sobre todo son pobres: como se entregan por cien sueldos, el estudiante le reprocha a la modicidad del precio que refleje la modestia de la pensión paterna; les tiene rabia por no parecerse a las prestigiosas "mantenidas" que se permite la juventud dorada. Como contrapartida de esta hostilidad los jóvenes, durante la monarquía de julio, vuelven a poner en lugar de honor al amor platónico; para limpiarse de sus amores venales albergan tiernos sentimientos respetuosos y asexuados por alguna amiga de sus madres o sus hermanas. Esta dicotomía —Venus cálida y negra del arroyo, blanca y fría diosa de los himeneos— se encuentra en la literatura de la época y está en el origen social de la diáda baudeleriana: la ramera trivial, la "horrorosa judía" y la mujer de nieve.

Sin embargo, son raros los que, como Alfred, satisfacen, en sus amores venales, una verdadera misoginia. Lo que llama de entrada la atención es el apuro que éste tiene por contar sus proezas y la meticulosidad que pone al detallarlas. Roger Kempf señala que, ⁴⁰ en medio de su impaciencia, "a veces... dibujaba a lápiz su historia". ¿Debemos llegar a la conclusión de que el joven se apuraba por "decir inmediatamente todo, como si la proximidad del placer permitiera todavía su participación"? ⁴¹ En ciertos casos, la cosa no es dudosa y habremos de volver sobre el punto cuando examinemos el componente homosexual de esta amistad bastante particular. Pero

⁴⁰ Roger Kempf: "Le double pupitre" en *Cahiers du Chenevis*, octubre 1969.

⁴¹ Id., *ibid.*

la mayoría de las veces no hay nada que compartir: la sequedad de estas exposiciones no invita mayormente al ensueño. El tono es voluntariamente grosero y trasluce una intención despectiva: la búsqueda de lo innoble y lo grotesco es deliberada. Se trata ante todo de provocar risa con la cópula, de desvalorizarla, de rechazar su húmeda intimidad y ofrecerla públicamente como espectáculo a una sociedad de machitos burgueses. En efecto, resulta claro por ciertos pasajes que Alfred no reservaba sus confidencias únicamente a Gustave; sus viejos camaradas y los jóvenes ruaneses de su círculo también tenían derecho a ellas. Y, como todos esos muchachos frecuentaban a las prostitutas, intercambiaban direcciones, se pasaban y volvían a pasarse las "chiquitas" que ya habían usado, no era Alfred quien pagaba los gastos de esta publicidad, sino las mujeres de quienes hablaba. Por otra parte, sus relatos revelan sadismo. "Después de levantarme una puta en la calle, no vacilé en acompañarla hasta su casa. Hice que se quedara desnuda como una lombriz y le prometí cinco francos si tragaba la descarga después de haberme chupado. Hay que alentar las buenas disposiciones... No me quedé ahí y fui tan puerco que le hice la espada de Carlomagno. Ni qué decir que hice que se meneara. Pese al miedo a la sífilis, se la dí y sin forro... Mi prodigalidad fue tan grande que le di 25 francos a la turra... Al volver a casa me froté con agua de Saturno, asombrado de mi imprudencia. Luego escribí al llamado Flaubert. Adiós, viejo pederasta. ¿Estás contento de mí? (Hernani) —Alfred Caligula". El muchacho de los Le Poittevin, el burgués que se pone un frac para hacer sus visitas en Fécamp, se complace en obligar a la "puta", a la "turra" que ha "levantado" a someterse por dinero a sus caprichos. Podemos ver cómo la convierte en esclava de sus gustos "puercos" y como saborea su omnipotencia: "hice que se quedara desnuda como una lombriz". Como una lombriz: ¿qué es una puta desnuda? Un largo gusano blanco y ¡cuánto desprecio en el "ni qué decir que..."! Entendamos: ni qué decirlo puesto que yo era el amo y ella era mi cosa; y se describe, en definitiva, dando vueltas y más vueltas a este cuerpo viviente, como si fuera un instrumento inerte. Sobreviene el miedo y el asco: se fricciona con agua de Saturno y se inquieta: ¿no tendrá sífilis este pozo ciego? La desdichada queda definitivamente destruida: era el utensilio de sus placeres; en su recuerdo, se transforma en carroña. El tono de la carta, impertinente y altanero, es sublevante y diríamos que su sadismo es bastante repulsivo si no fuera también, tomándolo tal como

lo presenta, incomprensible: ¿por qué este hijo de familia se encarniza por envilecer a una mujer a quien considera, de antemano, envilecida? ¿Qué clase de triunfo es éste que consiste en conseguir de ella, mediante dinero contante, que practique las "fantasías" que ha concedido cien veces a otros por el mismo precio? Las fanfarronadas de Alfred sólo se comprenden si, en la persona de esta prostituta, envilece imaginariamente a la mujer. La mujer, es decir, la burguesa. Su madre. Si reclama oscuramente, en la pasividad de su carne, la repetición de las caricias maternas, no las espera de una Genitrix soberana, sino de una madre culpable y humillada. El motivo parece claro: Alfred el bienamado no tuvo la triste infancia del menor de los Flaubert; varón y primogénito, conoció una edad de oro: la de los amores infantiles y en ella la esposa del hilandero era el objeto único; más aún, hasta los cinco años fue hijo único; Laure nació en 1821; es decir que tuvo su ración de ternura. El rencor vino después, por motivos que ignoramos: ¿Una madre demasiado bella, demasiado alienada a su belleza, demasiado mundana? ¿O acaso su hermana fue la preferida? En 1827, cuando lo ponen en el pensionado, la ruptura se ha producido y el mismo Descharmes lo reconoce puesto que escribe: "Los años que pasó en los bancos de la escuela terminaron por sumirlo en una tristeza vaga y sin remedio".⁴² En todo caso, entre 1821 y 1827, se sintió traicionado por la señora Le Poittevin. Otra carta —publicada ésta— muestra hasta la evidencia que su afición por las "rameras" está unida al deseo de mancillar su infancia. Escribe en mayo del 45:

"Fui educado en esta comarca. Le Havre y Honfleur, por muchas causas, me siguen produciendo un enternecimiento singular. Allí soñé en el amor cuando era muy joven, con ese amor que hoy rechazaría, viniere de donde viniere, fuere el que fuere. Hoy tengo el último secreto de esta payasada, exquisita entre todas, pero me gusta volver sobre el pasado, cuando creía... De esas mujeres, algunas se casaron, otras están disponibles. No sé qué pensarás de un proyecto que pondré en ejecución en cuanto pueda: iré a pasar tres días al Havre y a Honfleur con una ramera que elegiré ad hoc; la haré beber, comer, pasear, dormiremos juntos. ¡Me dará una

⁴² Subrayado por mí. Descharmes cree poder explicar la "crisis" del 40 al 45 por un amor desdichado. Hipótesis puramente gratuita y que llega a ser cómica cuando el excelente hombre, movido por el deseo de justificarla a cualquier precio, supone que la bella inmisericorde no era otra que Flora.

gran alegría andar con ella por esa región en donde creí cuando era joven... De vuelta la despediré. Soy como ese griego que ya no podía volver a reír después de haber descendido al antro de Trofonio".

El pretexto es puramente formal: creí en el amor; decepcionado, quiero ridiculizar mis ingenuas creencias yendo a ese lugar con una puta: nuestros revolcones grotescos habrán de destruir lo que queda de mis antiguas ingenuidades. Pero ¿quién puede creer que un hombre de treinta años quiera vengarse tan puerilmente de una decepción amorosa —sobre todo si hay que situarla hacia 1833, es decir, diez años antes? Por otra parte, conviene tener en cuenta que Alfred insistió en el hecho de ser "muy joven". Sabemos que entró como interno en 1827 (a los once años) al instituto Vallée, cuyos alumnos seguían los cursos del colegio de Ruán y que no lo abandonó hasta julio del 34, a los dieciocho años. Como a la sazón pasaba sus vacaciones en Fécamp, debemos entender que se está refiriendo a sus diez primeros años. ¿Es admisible que haya soñado seriamente en el amor entonces? Este hombre que, durante toda su vida, no abandonó a su familia, ¿no estaba totalmente requerido, en esa primera edad, por sus afectos familiares? Sin duda añade: "De estas mujeres, algunas están casadas, las otras están disponibles". ¿Cómo? Son compañeras de juego que él empuja hacia el proscenio para disimular a los verdaderos protagonistas. ¡Cuánto resentimiento se requiere para volver a los lugares de la infancia —que todavía ama, nos lo dice— con intenciones de mancillarlos para siempre! Como si su infancia hubiera sido sólo engaño, sólo una ilusión maligna, y como si siguiera existiendo, tenazmente, en los lugares mismos que fueron su teatro. Como si fuera necesario, para conjurarla, un acto mágico, en otras palabras, acostarse en Honfleur con una puta. Como si se reprochara el conmoverse aún por ella y se condenara a la fornicación para devastarse el corazón y reemplazar sus emociones demasiado ingenuas con el cinismo.

Este rencor se ve aún más claramente en un pasaje de Bélial. Cuando trabajaba en él, Alfred sabía que estaba condenado: había llevado hasta el fin su empresa de suicidio. Esto es lo que escribe:

"Al bajar el coche, la señora de Prival se encontró en el cementerio del Père Lachaise..."

"—Tome mi brazo— dijo Bélial y demos una vuelta por estos caminos bordeados de tumbas en vez de árboles.

"—Vea esa señora de edad —dijo la duquesa—. Parece muy

afligida. Se diría de mármol, con su vestido blanco e inmóvil ante ese mausoleo.

"Es el de su hijo —observó el Diablo—; era un gallardo militar que se hizo matar en una derrota. Pero, ¿ese hombrecito que se ve allá? ¿Sabe usted quién es?

"—No —dijo la señora.

"—Nuestro soldado, salido ya de la otra vida. Esa mujer joven que lleva de la mano es su nueva madre.

"—¿Qué me está diciendo? —exclamó la duquesa—. Yo me figuraba que los hombres, en caso de renacer, volvían a buscar la vida en el seno que los llevó. ¿Acaso no tendrán ya más sentido los nombres de padre, de hijo, de mujer, después del deceso? ¿Usted sonríe? ... Le diré que el corazón me tiembla y su dura ciencia me asusta."

El diablo da luego una explicación racional de esta ley de la metempsicosis: "Extrayendo la existencia de sus mismas fuentes, los niños volverían a ser los mismos sin perfeccionarse nunca". Pero no es convincente: por lo pronto, los padres, se nos ha dicho, progresan entre una vida y otra; luego el carácter— es Alfred quien lo afirma —no depende de la herencia, sino de la vida anterior. Y especialmente, en esta fábula sin rigor, admitimos todo sin creer en nada; el autor inventa a su gusto los mitos y los símbolos y nosotros lo seguimos por simple diversión: nos es por lo tanto perfectamente indiferente que las almas se reencarnen en las mismas familias o en otras.

Pero no es indiferente para Alfred: este moribundo no quiere renacer en el seno de los Le Poittevin. Imagina una eternidad que pueda hacer saltar las relaciones de parentesco: el vientre de donde ha salido sólo será un receptáculo entre otros mil: ya no habrá genitrix. Se observará la curiosa omisión de la duquesa: "¿Acaso los nombres de padre, de hijo, de mujer, más allá del deceso, no tendrán más sentido?" Sin embargo, es una madre la que llora sobre la tumba de su hijo; y la duquesa, madre futura, debería indignarse porque se la frustra de esta maternidad ad aeternum que reclaman la mayoría de las mujeres en esa época. Lo que llama la atención es que la anciana dama, vestida de blanco y que "parece de mármol" (recordemos: "Yo he debido ser estatua") es mistificada ante nuestra mirada: llora a su hijo muerto y éste, resucitado, tiene en su mano la mano de otra madre; el dolor de la primera no tiene ningún sentido, nace de una simple ignorancia; si supiera la verdad, sufriría sin duda, aunque por buenos motivos: los celos, la rabia del propietario desposeído la ator-

mentarían sin respiro. Alfred se ha divertido: para ilustrar su tesis "el parentesco cesa con la muerte" podía, como solía hacerlo, mostrarnos en el espejo de Belial varias encarnaciones de una misma alma que adquiere, cada vez, una parentela nueva. Prefirió convocar al ex soldado raso a los mismos lugares donde se lo llora: así puede saborear a su gusto el espectáculo de la Diosa Madre engañada. Ojo por ojo, diente por diente: la traicionará en su muerte como ella lo traicionó en vida; en la imagen del muchachito que se aleja con una mujer más joven, dejando a la vieja rumiar su desolación veo una intención profunda: Alfred quiere tener otra infancia o, más exactamente, quiere volver a empezar la suya eliminando a la culpable que se la echó a perder.

Aquí tenemos, pues, la primera hoja del díptico: Alfred, anorético, se considera pura laguna. ¿Qué le falta? La trascendencia en todas sus formas: un deseo que lo lance al mundo, a una empresa, una forma cualquiera de proyecto, la voluntad de participar en la praxis. "Si el bien supremo es la acción..." Esta hipótesis inspirada por la lectura del Fausto es reveladora: cuando Alfred se juzga desde el punto de vista de la acción, se considera un inválido. El deseo sexual —el único que siente, nacido de la angustia y del aburrimiento— lo remite a la inmanencia: se levanta una mujer, arregla con ella un contrato libre de trabajo y, librado de ella mediante el salario que le paga por servicios prestados, puede encerrarse en sí mismo, estar atento tan sólo a su goce, como pura cualidad subjetiva de lo vivido ⁴³

2º La ataraxia. Para descubrirse y apreciarse Alfred dispone de otro ángulo de visión: el del ser. Recurre a éste en 1843-1844, en plena crisis, y sus poemas dan a entender que ya sabía utilizarlo desde 1836 y, sin duda, desde mucho antes. No bien se sitúa en una perspectiva ontológica, los signos se invierten y lo negativo se convierte en positivo, el pesimismo en optimismo, el resentimiento en tierna indulgencia. Esta actitud se consolida a medida que su salud se deteriora y que siente llegar la muerte; es la contrapartida de la autodestrucción y,

⁴³ Ni qué decir que, cuando los dos agentes comunican el placer es un hecho de intersubjetividad: el deseo de cada uno se alimenta del deseo del otro, y lo mismo ocurre con los orgasmos, si concuerdan. Alfred se preocupa tan poco de sus amantes venales que cree ser capaz de hacerlas gozar en caso de dignarse. ¿Acaso no escribe que se ha estremecido "como una franca puta"? Las putas no son francas (no es esto justamente lo que se espera de ellas) y sus palpitaciones por encargo suelen ser fingidas. El cínico Le Poittevin cae en la ingenuidad por indiferencia.

en cierto modo, su sentido y su explicación. En esto, sobre todo, difiere de Gustave, quien partió en busca de su ser real y sólo encontró lo imaginario. Para su amigo, por el contrario, la renuncia al acto aparece como una ascesis que le descubre su esencia: nunca, en verdad, ha dudado de la profunda raigambre que a sus ojos lo constituye. En esos días escribe con soberbia: "He puesto a un lado absolutamente, en cualquier plan de futuro, lo que no sea yo". ¿Podemos imaginar a Gustave adoptando para sí esta máxima barresiana? Cultivar su yo está muy bien: en todo caso, hay que tener uno y amarlo. La desgracia de Flaubert —y la suerte de sus lectores— es que se arrojó dolorosamente, pasividad constituida, a esta mini-praxis, la literatura, porque no podía soportarse. La desgracia de Alfred fue tal vez su narcisismo. Se enternece consigo mismo, con sus recuerdos: "Desde lo alto de la costa, donde dominaba todo, me pareció vernos a los dos en el día ya lejano en que estuvimos aquí juntos... ¿Quién era ese yo preocupado y melancólico que contemplaba desde allá a ese otro yo que, si no era más alegre, por lo menos era más joven?... Te envío la mitad de este recuerdo que debes agradecer a esta carta, si te gusta".⁴⁴ El movimiento de la idea es claro: sabe muy bien que Gustave va a estar encantado de recibir su carta. Pero desea precisar la razón por la que le escribe: no tanto porque se haya conmovido al encontrarlo en uno de sus recuerdos sino, más bien, porque se deleita al encontrarse: el destinatario debe su fortuna inesperada⁴⁵ al ensueño de un Ego que ha llegado a ser sobre el Ego que fue. La mitad de un recuerdo: esa en que Alfred es el protagonista con Gustave, a su lado, confidente de tragedia. Y si en la otra mitad es Flaubert quien desempeña el primer papel, a éste corresponde resucitarlo. De todos modos, la emoción que inspira a Le Poittevin su mensaje no es el resurgir del afecto por su antiguo vasallo, sino un enternecimiento ante su propia juventud. Hay asombro en esta contemplación reflexiva, pero no tristeza y menos aún crítica. De modo general, Alfred se extraña, se interesa y se gusta a sí mismo: "Tengo la idea... de algunos poemas. Algunos son púdicos, otros desenfadados... Soy un extraño individuo". Le gusta gozar de esta extrañeza a través de los ojos de los otros: "Me acaba de visitar un pariente... notario en Cherburgo. Tengo la impresión de que me encuentra raro". Se sorprende

⁴⁴ Fécamp, 28 de setiembre del 42.

⁴⁵ Veremos que Alfred ya casi no escribía.

complacientemente de su naturaleza "obscena y púdica" y a Gustave (a quien escribió, sin embargo: "Somos algo así como el mismo hombre y vivimos la misma vida")⁴⁶ le declara: "Te quiero mucho, pero tengo que parecerte a veces un poco raro. Es una vuelta que tienen las personas muy felices o muy desdichadas". Uno no puede evitar cierta molestia ante esta fatuidad, esta reserva afectada, que se puede sentir en la misma carta cuando escribe: "Es incómodo no pensar como nadie, y esto de nacimiento. Cansado de mí mismo, como de los otros, buscando la dicha vulgar sin poder alcanzarla. Sin embargo debe haber algo debajo de todo esto..." Falsa discreción, falsa queja: Alfred está encantado con su diferencia. En otra parte he citado las frases de un joven burgués de 1925: "Hacer como todo el mundo y no ser como nadie"; el joven burgués de 1840 dice lo mismo: se somete dócilmente al conformismo de su medio al tiempo que no teme proclamar una ética esotérica, válida para él sólo (v, por cortesía, para su corresponsal): "Seríamos ingratos con los nuestros si no hubiera una moral aparte para naturalezas semejantes, como la hay para los reyes".⁴⁸ El visitante de frac no tiene porqué justificar sus actos terrestres: en este plano observa la "moral de los hombres"; pero su verdadera moral es otra y está en otra parte: y sólo con ésta tan sólo tiene relación la naturaleza regia que no vacila en atribuirse. Lejos de fundar su valor en los actos demasiado humanos que ejecuta sin dignarse pensar en ellos, lo extrae de su cualidad, dicho de otro modo, de su ser. Es un aristócrata que dice: noblesse oblige. Y su obligación mayor no es otra que llegar a ser lo que es. Considerad su delicadeza: no pretende que "los suyos" (su familia, sus allegados) sean subhombres; por el contrario, son hombres y él no se perdonaría pasar por ingrato ante ellos, pero mientras envía a su hipóstasis a que figure en las recepciones de su madre, o a que redacte actas de acusación en el gabinete del procurador, trabaja sobre sí mismo allá arriba, en su cumbre, hasta poder finalmente exclamar triunfalmente: "He matado en mí todo lo que había de humano".

La ética del ser, en efecto, le exige que renuncie a los fines de la especie y a todas las formas de la praxis: el ser, tal como

⁴⁶ 7 de junio de 1843.

⁴⁷ Publicada por Descharmes (*Promenade de Bélial*), pág. 218 y fechada por él en el 43.

⁴⁸ Vuelve sobre el punto en *Belial*: "Existe la moral de los hombres, observa el Diablo. Además... existe otra".

lo entiende, es lo opuesto al hacer; y el imperativo de la otra moral: sé el que eres. Nada más, nada menos. Realiza para ti tu ser en sí. He mostrado en otra parte la atracción que este irrealizable (el en-sí-para-sí) ejercía sobre los hombres. Pero puede presentarse en formas infinitamente variadas, muchas de las cuales no excluyen la praxis, sino al contrario, y se limitan a desviarla hacia fines que ésta no puede alcanzar. El aspecto específico del ideal ontológico, en Alfred, empieza presentándose como un imperativo, y radica sobre todo en que se manifiesta en su perfecta desnudez, como puede verse en este pasaje, citado frecuentemente, de una carta a Gustave que Descharnes sitúa en 1843: ⁴⁹ "Hace cerca de ocho años que me planteé el problema de mi existencia: reconocida la vida como un enigma, lo cual es una manera honrada frente al Padre eterno de no llamarla de otro modo, reducirse a la inmovilidad impasible. Se podría creer que, planteadas las premisas, la conclusión vendría por sí sola. Pero la práctica no es tan fácil. Vivir sin vivir y no haber desarrollado nada más que una facultad —la de sentir— era algo incómodo para todos, tal vez imposible para un poeta. Me agoto yendo detrás de este rudo ideal, pero Prometeo siente al buitre y la carne palpita todavía".

Vivir sin vivir: ser sin actuar ni padecer. El problema no está enteramente resuelto, pero él añade: "Sin embargo, estoy más tranquilo que antes. La experiencia me ha costado cara, pero es completa. No la vendería fácilmente, si el trueque fuera posible". De esta forma, pues, nos presenta como sabiduría adquirida a un alto precio lo que llamaba ayer "naufragio vulgar". Recordemos: era un náufrago que reclamaba el olvido de sus proyectos y trocaba su porvenir por un presente perpetuo: el poeta se encerraba en el burdel, dejaba en la puerta su "vocación de Artista"; el Coro de las Serpientes llegaba entonces a la conclusión de que había hecho una mala compra. Hoy las metáforas han cambiado; nada de naufragio,

⁴⁹ Por razones que no me parecen decisivas y que, por otra parte, él no da como tales. Me parece más probable —como él mismo creyó en un principio— que haya sido escrita en el año 1845. De todos modos la cuestión me parece poco importante: estoy lejos de pretender, como se verá, que la actitud positiva de Alfred haya aparecido en una fecha precisa y que a partir de entonces, la haya mantenido constantemente. Optimismo y pesimismo alternarán hasta su muerte y, sin ninguna duda, no esperaron a 1843 para sucederse. Baste mostrar que el joven, grosso modo, se orientaba hacia una interpretación positiva de su experiencia: esto se trasluce hasta la evidencia cuando leemos Béliat.

una lenta ascesis. Las locuras prostibularias son pasadas en silencio; la anorexia se convierte en un signo providencial, el comienzo de un ascenso que terminará en una ataraxia completa. Escribía: "Mi inercia se desarrolla en proporciones tan colosales que ya no existe en mí el principio de la menor acción". Esta inercia que soportaba, que se "desarrollaba" en él como un cáncer, se convierte ahora, con el nombre de inmovilismo impasible, en un fin ético —el fin— que deplora no haber alcanzado aún enteramente. Antes las olas lo arrasaban; ahora afirma que gobernaba su barca y sabía adónde iba. Por supuesto, la contradicción no es total: sorprendido por una repugnancia universal que lo lleva a la apatía, a la abulia, ha podido retomar el timón, utilizar los vientos y las corrientes para ir hacia lo que descubre de repente como la verdadera meta del viaje. Queda en pie que son dos interpretaciones difícilmente compatibles de una misma experiencia: veremos que La Promenade de Bélial tiene como meta esencial conciliarlas. ¿Cómo seguir siendo pasivo y trabajar sobre sí mismo a la vez? ¿Cómo soportar su vida y atribuirse todo el mérito de los progresos impuestos por el acontecimiento? ¿Cómo alcanzar la trascendencia del ser sin abandonar la inmanencia de la subjetividad? Estas son las preguntas que le plantea este cambio. Se notará por otra parte que Alfred se aproxima aquí a la "repetición" kierkegardiana: todo lo ha perdido y todo se le devuelve; en la misma carta, en efecto, escribe: "Creo que entendería hoy mejor que antes la práctica del Arte y su teoría; pero la facultad se ha desarrollado paralelamente al desdén, y no quiero más la gloria que tal vez podría recoger extendiendo la mano". Lo tenemos aquí, pues, encaramado tan alto que el Arte mismo está por debajo de él: artista eminentemente por su ataraxia, ésta, a la vez, lo aparta de escribir. El sabe que puede hacer obras maestras y eso le basta. Por ingenuamente vanidosa que nos parezca esta declaración, guardémonos de no ver en ella nada más que una fanfarronada. Corresponde muy exactamente a su estetismo: a quien se aísla del mundo y se "deshumaniza" las actuaciones de la especie se presentan como puro espectáculo; basta con un envión del pulgar para organizar el universo sensible que revela a la imaginación su belleza. No nos engañemos, en efecto, cuando el joven se felicita por "no haber... desarrollado nada más que una facultad, la de sentir". Aquí no se refiere en absoluto a la afectividad —no sería posible practicar a la vez el desarrollo del pathos y la apatía— y tampoco a la sensación pura —para él todo espectáculo

tiene un significado, aunque sólo fuera la revelación del absurdo humano—. Para comprender "sentir" tenemos que referirnos al "¿sientes la belleza de...? que adorna sus cartas: la impasibilidad entrega el aspecto estético del objeto exterior en la misma medida en que lo desrealiza. Partiendo de este principio, Alfred cree entender mejor la naturaleza del Arte: la obra debe tener esta gratuidad contemplativa. Pero a la vez se pregunta para qué sirve transcribir, puesto que la Belleza se entrega entera a la contemplación.

Estas observaciones nos permitirán acercarnos más al objeto de nuestra indagación: ¿Cuál es, pues, este ser que Alfred ya es cuando aún sigue esforzándose por alcanzarlo? La inmovilidad impasible, ¿no es acaso la inercia de la piedra? Justamente, no. Alfred nos lo dice claramente en una carta anterior al 45: "Yo tenía una organización singularmente fina y delicada. Hubiera podido hacer cualquier cosa si hubiera sabido ser un artista".⁵⁰ Lo que importa aquí no es el miembro de frase subrayado. En este punto las opiniones del joven varían, puesto que escribe en abril del 45: "¿Cómo habré de lograrlo? Esta resulta una pregunta secundaria para mí; lo principal es ser artista", lo cual parece indicar que ha vuelto a tener esperanzas. Se notará de todos modos que, en uno y otro pasaje, no se trata de "hacer Arte", sino justamente de termina una transmutación ontológica. Es lo que confiere su importancia a la primera frase: "Yo tenía una organización singularmente fina y delicada": aquí tenemos al ser de Alfred, esa naturaleza regia que él se endilga; la subjetividad de lo vivido, de lo sentido se borra ante las estructuras subjetivas que la condicionan; la inmanencia descubre, incaptable y omnipresente, a la trascendencia ontológica. Alfred no es por cierto un organismo: tendrá, si adhiere enteramente a sí mismo, la altiva inercia de un objeto organizado. No hay duda alguna de que él se siente tal. Escribe: "¿Por qué no seré ese gallo que canta, copula y no piensa, en vez de la maldita mónada (?) ⁵¹ de su servidor?" Una mónada, una totalidad cerrada, sin puerta ni ventana, donde nada entra, nada sale; creada por Dios, es sólo una fórmula que se desarrolla y produce sus consecuencias de acuerdo al principio de identidad, y del mismo modo sus cambios aparentes no pueden disimular su perfecta simplicidad siempre idéntica a sí misma. Sin embargo, el Creador la ha constituido de tal modo que ha de

⁵⁰ Subrayado por él.

⁵¹ El subrayado y el signo de interrogación son de él.

ser el espejo del universo. Nos acercaremos más a su sentimiento si recordamos una frase citada antes: "No tengo pocos argumentos en la cabeza, pero tengo increíbles accesos de pereza. Todo va bien cuando estoy con ánimo, pero ¿cómo estar con ánimo? En alguna vida pasada he debido ser estatua". Cuando trata de explicar su inercia se compara con un mineral, pero con un mineral trabajado. Cree tener la organización singularmente fina del mármol labrado por un artista, delicadeza y sobre todo su gratuidad: sin recibir, sin dar nada, inútil para todos y para empezar inútil a sí mismo, se define contra el utilitarismo como una finalidad sin fin. Podría decir, dice, que es hermoso "como un sueño de piedra", que "odia el movimiento que desplaza las líneas", que "jamás llora y jamás ríe".⁵² Baudelaire, por lo menos, hacía hablar a la Belleza; Alfred habla en su propio nombre; aquél creaba obras de arte, éste pretende ser una. No vayamos a confundirlo con quienes, hacia fines de siglo, quisieron "hacer una obra de arte de sus vidas": Alfred deja fluir su vida a la buena de Dios, prefiere su ser a ella: intenta, mediante una operación absolutamente negativa, desbrozar su misma sustancia de lo que conserva de humano para ponerla a la luz en su insolente perfección estética. Por esta razón, sobre todo, ha dejado de escribir: la función de una obra de arte nunca ha sido producir otras obras. Esa es tarea del artista, que es un hombre. Intentando darse la impasibilidad sobrehumana de una Venus de piedra, Alfred, confiado en la belleza de su ser íntimo, se transforma en una estatua que sueña ser escultor.

Se trata, por supuesto, de una mutación imaginaria: el ser sustancial al que apunta Alfred a través de la inmanencia no tiene realidad. El joven ha elegido identificarse con su organización; si lo logra, piensa, captará la belleza del espectáculo del mundo y sólo eso: es porque cuenta con percibir al universo a través de la delicadeza de su propia sustancia; entendamos: a través de su propia belleza; entiende captar las cosas como un objeto de arte podría hacerlo si fuera consciente, es decir, a través de las categorías de gratuidad, de finalidad sin fin, de inutilidad, etc., que han presidido su confección. Bello —si no en su apariencia sensible, por lo menos en su ser puro—, Alfred se vuelve computador de la dispersa belleza cósmica: esto significa que por él y para él solo —pero, ¿lo sabe?— el medio se irrealiza mediante el movimiento de su pro-

⁵² Carta XXXIII, pág. 212: "No he reído porque el Arte en su grado más alto no excita ni tristeza ni piedad".

pia irrealización; aquí lo tenemos, pues, intentando convertirse en un centro permanente de desrealización, lo cual es la definición misma del objeto de arte, con la salvedad que, en el objeto, todo está organizado para que la desrealización se opere en la interioridad de quien lo contempla, mientras que el joven, irrealizándose como impasible objeto-sujeto (en-sí para-sí) opera él mismo la desrealización de su ambiente. De hecho, toma a su anorexia real por analogon de una ataraxia imaginaria; la inmóvil impasibilidad es el sentido que a veces le gusta dar a su apatía. ¿Es entonces Alfred, como Gustave, un hombre imaginario? En absoluto. En el menor, lo irreal está en el punto de partida: así lo constituyeron. En el mayor está en la llegada: lo han amado, mimado, tal vez demasiado, de todos modos lo bastante para permitirle adquirir un sentido sólido de su realidad. Lo imaginario sólo aparece en él tardíamente, como reacción defensiva: es a la vez el movimiento ascendente, que le permite conformarse a las costumbres de su medio al mismo tiempo que se desolidariza de ellas, y la interpretación optimista que se da de su inquietante inercia. Por otra parte, no llega nunca a mantener mucho tiempo su actitud. Lo hemos visto una y otra vez, a menudo en la misma carta, deplorar su apatía o jactarse de haber llevado a término su empresa de deshumanización. En 1847, un año después de su casamiento, escribe aún: "Como las personas que han hecho un viaje por mar y que vuelven de él con pocas ganas de repetirlo, me siento, desde mi regreso de Nápoles, completamente contrario a cualquier desplazamiento. Algunos paseos ante la casa, por el huerto, y raras veces hasta el linde de los bosques. Esta es la evolución diaria del cuerpo que la divina providencia quiso asociar a mi espíritu. Por otra parte éste, por cierto, no trabaja mucho: cada cual duerme, sencillamente, por su lado."⁵³ Estos arrepentimientos y esta lucidez impiden que la relación imaginaria con su ser se integre realmente en el movimiento sintético de su personalización.

De todos modos las dos interpretaciones —negativa y positiva, realista y desrealizadora— coexisten en él: "¿Hay un sentido? Creo que sí, la mitad de las veces, y que no la otra".⁵⁴ Que su creencia optimista en el sentido del universo sea inseparable en él del salto a lo imaginario, lo demuestra su carta XXXV, no fechada, la última de la colección: acaba de exponer su moral ontológica —"Vivir sin vivir"— o sea su decisión de

⁵³ 14 de abril de 1847.

⁵⁴ 23 de septiembre de 1845.

irrealizarse; recae de repente en el desencanto sin perder por ello su soberbia ("Es fastidioso no pensar como nadie, y de nacimiento, cansado de uno mismo como de los otros, etc.) y, bruscamente, se remonta con un golpe de alas: "Sin embargo, debe haber algo debajo de todo esto..." Dicho de otro modo, mi melancolía, mi cansancio, mi anorexia, mi singularidad tienen un sentido. Y este sentido no está ligado a un mandato del Dios de los cristianos, sino a la ataraxia que se anuncia a través de su hastío. Ya queda fuera de duda que el dogma ontológico, a pesar de sus oscilaciones constantes, gana en importancia. Sería menester, por lo tanto, dar cuenta del recurso a lo imaginario —cuya intermitencia está compensada por la frecuencia de sus repeticiones— con tanto cuidado en el caso de Alfred como hemos puesto en el de Gustave, en quien lo irreal está integrado a la persona. Sería menester hacerlo si dispusiéramos de informaciones suficientes: se sabe que no es éste el caso. Por lo tanto nos contentaremos con indicar las direcciones que hubiera podido tomar la investigación si las circunstancias se hubieran mostrado más favorables.

La autodestrucción es aquí venganza pasiva: está vuelta contra los otros pero nunca se acompaña del más leve desagrado de sí mismo. Alfred se ama porque fue amado. En lo más profundo del hastío, su orgullo queda entero. El de Gustave, lo sabemos, "vino después", es un principio negativo, una herida, un contrataque destinado de antemano al fracaso. El orgullo señorial de Alfred, tan vacío como el del discípulo por haber venido de antemano, es enteramente positivo: esta tranquila certeza de sí no es otra cosa que la confianza de la Diosa Madre interiorizada. A veces le sucede sentirse cansado de sí mismo, jamás hasta el punto de ponerse en tela de juicio.⁵⁵ Adhiere a sí mismo, haga lo que hiciere, pero, como

⁵⁵ Es notable que nunca, ni siquiera en los peores momentos de su corta vida, haya dudado de su genio. Su seguridad se transparenta en cada una de sus cartas. Aquí tenemos un ejemplo: el 13 de septiembre de 1847 —se ha puesto a trabajar de nuevo en Béliat— escribe: "Casi no leo, por supuesto. La composición excluye esta diversión y, cuando uno medita obras, no es posible ocuparse de las de los otros. Cada cual a su vez: los modelos que admiramos han procedido como nosotros que, siempre por analogía, tenemos el derecho de proceder como ellos cuando nos ocupamos de la posteridad". Traduzcamos: cuando Hugo escribía las *Feuilles d'automne*, que yo admiro especialmente no se divertía leyendo las obras de sus predecesores; y yo, Hugo futuro, no tengo tiempo, cuando compongo, de leer las nuevas producciones de Hugo.

no está en el secreto de sus frustraciones primeras y del sentimiento que de ellas surgió, se observa como un "extraño" objeto que lo desconcierta sin dejar un instante de encantarlo. Por esta primera razón, absolutamente superficial, es llevado a suponer, detrás de sus conductas, detrás del mismo Ego, polo de lo reflejo, aunque cuasi objeto, un objeto-Alfred, "organización delicada" que las produce de acuerdo con ciertas reglas y que —su orgullo está seguro de ello— posee un sentido metafísico. No nos detengamos y bajemos un peldaño más: podemos hacerlo puesto que, en esa misma época, otros jóvenes, sus contemporáneos a cinco años de diferencia, salidos como él de una familia conyugal y a veces víctimas, también ellos, de un amor contrariado a una madre demasiado bonita, se preparan a publicar su ruda negativa a servir, su intención decidida de no ser útiles a nadie ni a nada. Se diría que las contradicciones de la familia burguesa, al liberarlos parcialmente del yugo paterno, los volvió particularmente sensibles a la realidad social de la alienación. Parten hacia la vida con el sentimiento "de que los han embromado"; y, para evitar que se los utilice, es decir, que se los convierta en instrumentos, que se los vacíe de su sustancia particular y sea sustituido su modo de empleo, se ponen al servicio de la inutilidad. Lo bello, para ellos, es en primer lugar lo anti-social. Alfred se parece a ellos: eligió a su madre contra su padre como señal de su enérgico rechazo a hacer fructificar la empresa familiar. Heredarla está bien; trabajar en ella, no. La fortuna de su padre le da ventajas o desventajas, como se quiera. Los otros, en efecto, deben producir y vender lo inútil: es preciso vivir, esto es, producir capital para sus editores. El, por su parte, puede escapar a la dictadura de la ganancia y permanecer totalmente improductivo: nada lo obliga a hacer obras inútiles, puesto que la perfecta inutilidad es él. Entre la gratuidad del objeto de arte y la del puro consumidor hay tales afinidades que no producirá sorpresa si, a veces, a éste le sucede tomarse por aquél. El hombre de lo superfluo y la cosa cincelada son el lujo de la sociedad laboriosa: al quererse hombre de lo superfluo, Alfred se convirtió en hombre superfluo. Lo que es real en él es la elección edípica: en contra del productor de tejidos, que encarna la Acción, optó muy pronto por la inactividad total y esta antigua opción es determinante, puesto que lo paraliza hasta el fin, a pesar de sus veleidades. Pero ésta no hace más que actualizar, en la persona de un joven Edipo, las posibilidades de clase que el trabajo de los padres ha proporcionado a los hijos. El joven

Le Poittevin prefigura en su persona una fase particular de la evolución burguesa: en él la industria se libra de su austeridad primitiva. Como ha elegido ser superfluo, vivirá durante toda su corta existencia de la parte superflua de las ganancias paternas. Y, sin duda, al propietario corresponde decidir sobre lo que reinvierte, dónde lo coloca y cuánto dedica a los gastos improductivos. Pero al poner su lujo en la belleza de su mujer, el hilandero, sin saberlo, se preparaba a definir lo superfluo por las exigencias de su hijo. Alfred lleva al límite esta leve descomprensión, esta aurora precaria de libertad que beneficia a su clase, pero porque él mismo es el producto de ellas: en primer lugar en la alta burguesía la estructura tradicional de las relaciones familiares cede frente a la conyugalidad. Los nuevos Señores empezaban a desbastarse: la plata les daba modales.⁵⁶ Estos torpes refinamientos de recién llegados, captados y radicalizados por un niño, lo llevan a rechazar el utilitarismo. Pero este rechazo se vuelve posible por la riqueza: Alfred es rico, por lo tanto vive de los otros; de tal modo, ni siquiera ve sus necesidades y cree

⁵⁶ Por supuesto, estamos en la aurora de la acumulación primitiva: muy pronto la concurrencia se hará más severa. Pero por el momento un fabricante trata de mantener su mercado más que ampliarlo. La mecanización de la industria textil se suele hacer a pesar de los hilanderos, en todo caso, por influencia de las crisis (1827, 1832, 1837, 1847). Por otra parte, Normandía está retrasada en relación a Alsacia e incluso al Norte: 3.600 operarios en Ruán para una fábrica de tipo medio, en 1834, frente a 4.000 en Lille. Es cierto que el "telar automático", inventado por un inglés en 1826, aparece en Normandía (1836) mucho antes que en la Baja Renania. Pero se construyen pocos. También los industriales desconfían de las máquinas: tienen miedo de acrecentar la desocupación que fomenta las agitaciones sociales; en Francia los salarios siguen siendo muy bajos y por lo tanto se busca poco economizar en la mano de obra; además el "telar automático" exige mucha más fuerza motriz. Sin embargo, a pesar de la crisis, el dinero entra abundantemente. Los progresos de la industrialización, reales aunque lentos, no pueden absorber, en forma de reinversiones, la totalidad de las ganancias. En este período confuso los fabricantes, en la medida en que resisten a la mecanización, pueden —muy limitadamente— consagrar una parte de la plusvalía a gastos improductivos. La mayoría de las veces se limitarán a crear, mediante una demanda acrecentada, nuevos puestos, siempre útiles, lo cual tendrá como efecto la promoción y el crecimiento de las clases medias. Por otra parte, la futura clase dirigente, entre 1820 y 1830, adquirirá lentamente conciencia de su poder de opción. Ya no ocurría exactamente lo mismo bajo Luis Felipe, cuando la acumulación y la concentración habrán de destruir al capitalismo familiar para reemplazarlo por las sociedades anónimas. Pero la "libertad de elegir" volverá lentamente a partir del Segundo Imperio.



ingenuamente que sigue existiendo por la simple razón de que ha comenzado. Satisfechas las necesidades, ¿qué hacer? Uno se gasta: vivir es gastar su vida, deslizarse hacia la muerte, y si nace falta demasiado tiempo para morir, se pondrá la cosa en marcha, se utilizará, a fin de acelerar el movimiento, toda la plata necesaria para destruir una salud joven. La ventaja del placer consiste en ser estéril, costoso y arruinar los cuerpos. En otras palabras, el hombre de lo superfluo es el hombre del gasto y sólo recibe la vida para gastarla: la actitud suavemente suicida de Alfred, antes de ser retomada por una intención fundamental, está preesbozada por su situación objetiva. Tenía de esto —y es, sin duda, su mayor mérito— una cierta conciencia, puesto que escribía en su breve ensayo sobre la Revolución Francesa: "No explicamos las cosas por los hombres, sino los hombres por las cosas". A decir verdad, esto todavía es materialismo mecanicista: no falta mucho tiempo para que, en la unidad de un mismo proceso dialéctico, se explique a los hombres por las cosas y a las cosas por los hombres. No importa: lo que cuenta es que Alfred no cree ya en el albedrío y siente ser el producto de su medio, más que el de la pareja que lo engendró. Y nosotros, si retomamos las cosas en el orden fundamental, descubrimos un proceso en espiral, donde la elección íntima actualiza la posibilidad que ofrece la riqueza y donde ésta, en un segundo momento, inclina esta opción hacia un radicalismo del cual sólo ella puede dar los medios para ser, a su vez, retomada y explotada por un deseo de muerte progresivamente más riguroso, que contiene todas las determinaciones precedentes y define la actitud de Le Poittevin, pero que ni siquiera se manifestaría si las rentas de su padre no se hubieran convertido en la posibilidad inmediata del hijo. Podemos ver, este nivel, que por su opción fundamental Alfred nos declara que es, como cualquier otro, una persona sin igual y que, a la vez, realiza en su cuerpo la posibilidad general, para lo hijos de familia, de destruir simultáneamente —a uno por el otro— herencia y heredero. En ese nivel imagina la belleza de su alma, trascendencia invisible de la inmanencia, para justificar su gratuidad: la coartada será su genio, finalidad sin fin, esplendor replegado sobre sí mismo que no produce nada y no sirve para nada. Es afirmar su derecho al ocio. Si a veces se siente desolado por no ser un artista, ello sucede en los momentos en que se cree obligado a materializar la belleza que es su esencia particular: entonces pone la carreta delante de los bueyes; el artista, a sus

ojos, no es el que —ni hermoso ni feo— crea afuera la obra bella: es el hombre que recibió mandato de exteriorizar su belleza interior. Pero no anhela realmente "obrar" sus obras que, simples hipóstasis de su ser, no le aportarían nada más de lo que imagina poseer.

Las razones que acabo de exponer no bastarían para explicar, en su constante repetición defensiva, la irrealización de Alfred en obra de arte. El consumo puro es un trampolín cómodo para saltar a lo imaginario: de todos modos es necesario querer dar el salto. Para comprender lo que lo incita a ello habría que conocer la infancia del Impasible, de la que ignoramos casi todo. Por lo tanto arriesgo una conjetura aunque bien sé que no hay nada en que apoyarla, excepto que retoma y totaliza todas las razones anteriormente expuestas. No se es impunemente, ya lo he dicho, el hijo de la bella señora Le Poittevin: se corre el riesgo de ganar un supercomplejo de Edipo (en el sentido en que se habla de superexplotación del colonizado). Para Alfred el desarrollo de su persona y de su gusto están confundidos, en los años preciosos que todavía lo enternecen, con el aprendizaje de la belleza materna. O, si se prefiere, la Belleza se le revela siempre como su madre. No sólo la quiere en su persona física, sino que, tenazmente, en Honfleur, en Fécamp, en la gran casa de Ruán, hace el inventario de las preferencias de su joven madre; los movimientos de este cuerpo encantador se han depositado en todas partes: en la elección de un bibelot, de un adorno, en el arreglo de un ramo, en los pliegues armoniosos de una cortina, el niño la reconoce. La señora Le Poittevin, buena madre y buena esposa, pasaba sin embargo, a los ojos de su marido, de los ruaneses, a los suyos propios, por una inútil maravilla: el trabajo de las mujeres de interior se ve poco, puesto que consiste en restaurar. ¿Cómo no habría de estar su hijo mayor orgulloso de la admiración que suscitaba? ¿Cómo no habría de verla también con la mirada de los otros y de descubrir a través de éstos lo que ellos consideraban la esencia singular de esta mujer tan bella: que su ser residía en su apariencia, en su austera futilidad (no debemos imaginarnos aquí a una consumidora de diamantes: sin ninguna duda era económica, pero, en esta época de puritanismo utilitarista lo que contaba era el diferencial) y en su feminidad, manifestada mediante la elección de objetos que le devolvían su imagen? Aquí la tenemos, pues, viviente, graciosa y totalmente inerte, expandida en el ambiente que la refleja. En la primera infancia de Alfred fue, como todas

las buenas madres, una presencia carnal y sexual que, a veces, le parecía tan próxima que él ya sólo era uno con ella: a esta edad no se conoce ni lo lindo ni lo feo y, por otra parte, no se sabría qué hacer de ellos. Pero cuando el niño aprendió a hablar, cuando descubrió por los otros que su madre era bella, debió quedar dolorido y maravillado a la vez: esta belleza adorable era la primera traición materna. A la vez le pareció que le daba más, en su inagotable generosidad, y que daba un salto hacia atrás, a una distancia infinita: pues uno puede apropiarse del pecho que mama, de una piel sedosa que acaricia, de un calor, un suave olor animal, pero no de la apariencia pura. Lo he escrito en otra parte: "Lo que es bello ... es un ser que no puede darse a la percepción y que, en su misma naturaleza, está aislado del universo. ... Ocurre de todos modos que adoptamos la actitud de contemplación estética frente a acontecimientos o a objetos reales. En este caso cada cual puede constatar en sí una especie de retroceso en relación al objeto contemplado, que se desliza hacia la nada. ... Funciona como analogon de sí mismo, es decir que una imagen irreal de lo que es se manifiesta para nosotros a través de su presencia actual. ... La extrema belleza de una mujer mata el deseo que se tiene de ella. En efecto, no podemos a la vez colocarnos en el plano estético en el que aparece este "ella misma" irreal que admiramos y en el plano realizador de la posesión física. ... Pues el deseo es una zambullida en el corazón de la existencia, en lo que ésta tiene de más contingente".⁵⁷ Alfred realiza el "distanciamiento", al contemplar estéticamente a su madre: digamos que se arranca del deseo. Pero como éste, suspendido momentáneamente, no es suprimido por ello, el niño siente esta aparición inalienable de lo imaginario como una frustración de la cual su madre es responsable. Ella era su posición más íntima; su dolorosa fascinación le hace comprender que ella se le escapa. Más aún porque este descubrimiento es sin duda contemporáneo de la segunda traición —la que hemos entrevisto a través del resentimiento del joven, pero de la cual no sabemos nada—. Lo que podemos suponer es que él ha captado a través de la belleza de la señora Le Poitevin su vida mundana: en este sentido, por la perfección de sus formas y de sus rasgos, su madre pertenecía a los otros más que a su propio hijo. Por lo menos, es lo que él creía. Si la vio hacia la misma época dar su amor

⁵⁷ L'Imaginaire, págs. 243-246.

y sus cuidados a Laure, la recién llegada, habrá intentado desesperadamente poseer a su madre en esta belleza mediante la cual se le escapaba y transformarse para recuperar el amor del cual se creía frustrado. De todos modos, desde hacía mucho tiempo había elegido el mundo materno: pero ya no era suficiente, y se daba cuenta de que nunca había entrado en él. Para hacerse admitir intentará a la vez identificarse con su madre y con los bibelots elegidos por ella, en los que ella contempla su belleza. En un esfuerzo desesperado por volver a encontrar el amor perdido, se convierte en el objeto de arte que ella es y el que ella produjo como carne de su carne. Por una parte busca volver a encontrar la indivisible unidad que precedió al destete y, por otra, busca participar de la condición de los objetos que ella acaricia con una mano ligera y que parece amar. Esto era hacer de la apariéncia interiorizada su ser, dar a lo vivido la inercia de las cosas fabricadas o, más bien, imaginar detrás de su estupor apático la espléndida pasividad de una joya cincelada. El es su madre —de aquí su "androginia" particular y ella lo lleva en el dedo, como un anillo, en su pescuezo, como un collar—. Ella se ama en él, el más precioso de sus productos, él se funde en ella, será su adorno: su alma será bella y espejo de su belleza. La ternura que le ha prodigado, las palabras de amor que le ha dicho deben facilitarle la tarea: la esencia objetiva de su alma será la ociosa magnificencia del cuerpo materno. Parece, no obstante, que la segunda traición verdadera o supuesta lo hizo sufrir demasiado: por esta razón la identificación con la madre y la belleza seguirá en estado de fantasma —renaciente sin cesar, jamás integrado—. A veces obliga a la madre culpable, encarnada en una puta, a acariciarlo como ella habría acariciado un hermoso jarrón. Otras veces cree descubrir el secreto de su inercia en su carácter estético de finalidad sin fin, es decir, en su identidad secreta con la mujer que lo dio a luz. Como vemos, esta conjetura no hace más que recoger el conjunto de las descripciones que hemos hecho y de las motivaciones que hemos supuesto. Respeta en la debida forma la prioridad de los condicionamientos infraestructurales y conjeturales, puesto que supone el modo de producción, la clase, la institución familiar, fuera de los cuales la tentativa de identificación no podría concebirse siquiera. Reconozco, sin embargo, que es indemostrable y que la doy por lo que vale. De todos modos, si en 1845 Alfred retoma la pluma para escribir *La Promenade de Bélial*, no es tanto, supongo, por

haber recobrado el gusto por la literatura —aunque su vieja esperanza de “ser artista” haya resucitado— sino más bien para materializar sus fantasmas y darles mediante la escritura una consistencia que les permita explicar duradera y completamente su estado real. Durante varios años creyó contemplar su ser, siempre inasible, y vuelve siempre a encontrarse sumido en un ensueño ontológico que se deshilacha rápidamente, denunciando su carácter onírico. En contra de esto suele imaginarse que si llegara a concentrarse, a reunir y a organizar sus ideas, a totalizar las apercepciones que él se felicita de haber tenido mientras medita y, sobre todo, verba manent, a objetivarlas en grafemas imperecederos, establecería de una vez por todas el sentido de su ser en su verdad. En esta perspectiva Béliar aparece como una respuesta a la pregunta que lo atormenta desde hace ocho años: ¿en qué condiciones es posible un ser como yo? O, mejor aún —pues hay que satisfacer su orgullo—: ¿Qué debería ser el universo para que mi actitud existencial, lejos de ser el puro producto del azar, fuera requerida? Lo cual significa: ¿cómo conciliar el determinismo con una finalidad trascendente al punto que las palabras de causa y de fin sean equivalentes? (en efecto, Alfred se considera como el producto riguroso de circunstancias anteriores, pero desea probar que estas circunstancias lo formaron en su ser como un escultor somete el mármol a la Idea). ¿Cómo mi inercia marmórea puede soportar un progreso ético que sea continuo, incesante, y atribuirse el mérito de él? ¿Cómo conciliar mi deslizamiento hacia la muerte y la lenta maduración de mi belleza interior? ¿Existe un punto de vista desde el cual se pueda captar al optimismo como la culminación necesaria del pesimismo absoluto? Este es, pues, el origen de esas “ideas” de Alfred, que suscitaban el estupor admirativo y la desconfianza temerosa de Gustave: es preciso reconocer que proceden de un cierto asombro filosófico que coloca el Yo a distancia como inagotable objeto de contemplación, siempre interrogado, siempre hermético o ambiguo. Por otra parte el joven lee a Kant, Hegel, Spinoza, Darwin, muchos otros, con el único propósito de encontrar respuestas a sus preguntas incesantemente rumiadas. Sin embargo, el resultado sólo puede ser una pseudo filosofía, pues su problema no es comprender al mundo, sino justificarse; así, las “ideas” de Alfred, producidas para satisfacer las exigencias de una amplia estrategia defensiva,⁵⁸ se organizan

⁵⁸ El recurso intermitente a lo imaginario había sido, hasta entonces, sólo táctico.

más bien como una pequeña ideología de bolsillo y provienen, por otra parte, de una hábil explotación de la ideología burguesa. Además, dichas o escritas, siguen siendo imaginarias: imágenes de ideas que, como las del sueño, no tienen más fin que satisfacer el deseo del que sueña; es decir que en este caso se juntan y se exteriorizan para que el pseudo-filósofo se persuada de su verdad. Le Poittevin no se equivoca, por otra parte, al titular su obra "cuento filosófico". Vemos la ambigüedad de esta denominación: ¿se trata de una filosofía que se expresa alegóricamente a través de un cuento? ¿O la fabulación reside en la filosofía misma? El autor no decide sobre el punto.

Si adopta la teoría de la reencarnación, habremos de ver que la razón principal de ello es que ésta, retrabajada, responde mejor que otra a las preguntas que se plantea. Debemos señalar, de todos modos, que se siente inclinado a esta elección por una especie de "experiencia vivida". Una tarde de abril de 1845,⁵⁰ después de muchas payasadas, de haber imitado "a la mujer que goza", con un camarada "baja a los bulevares" para escandalizar a las mujeres que pasan. Después de este bonito empleo del tiempo, vuelve a su casa "cansado del presente, del pasado, del porvenir". Pero añade inmediatamente, tomándose nada más que el trabajo de ponerse en forma: "También hay algo en mí que nunca ha podido satisfacerse: no sé bien qué. ¿Reminiscencias? ¿O vaga apercepción del futuro?" Nada más, pero es claro que estas dos frases, aunque se sigan, no hablan del mismo futuro; y que las "reminiscencias" de la segunda no pueden confundirse con los recuerdos que lo fatigan. De todos modos, no debemos buscar en esta queja seca y modesta el gran tema de la insatisfacción baudelairiana. Naturalmente, se trata de un motivo muy próximo y Baudelaire también cree tener recuerdos de "vidas anteriores". Pero la insatisfacción de Alfred no proviene, si hemos de creerle, de la infinita apertura de su alma: si no ¿por qué atribuirle a reminiscencias, a presentimientos? Estas palabras parecen indicar que la privación apunta a objetos precisos y limitados de los cuales está hoy privado, pero de los cuales ha gozado y gozará. Esto significa que su ser no se totaliza en su existencia presente: escapa de sí mismo por la reminiscencia muy vaga de lo que ha sido, es decir, de ese otro que él es aún —sin poder definirlo— en el seno del mismo; pero también siente una especie de vago llamado futuro, una invitación

⁵⁰ Está escribiendo Bélial.

a una superación otra. Estas líneas nos ofrecen la formulación más precisa de su experiencia: en esa época posee ya su teoría de la metempsícosis, y ha hecho alusión a ella desde el 42. Es muy serio y está muy asqueado cuando escribe: "Creo, en efecto, que si somos de este mundo, no somos de este siglo. ¿Tenemos algo que expiar? No lo sé: pero la fechoría debe ser grande si está en razón de la pesadez de nuestra vida". En otra parte cuenta con una complacencia poética un paseo que hizo por el borde del mar y anota: "Me he vuelto a descubrir hijo del Norte al atravesar las brumas, ligeras entonces, de los brezales, y he sentido en mí algo de la antigua vida de los escitas nómadas".

He aquí en qué se convierten estas brumosas apercepciones en Bélial: "¿Habéis visto alguna vez... los grandes bueyes mugientes y los sementales que galopan en las praderas? ¿No habéis sorprendido en sus ojos el resplandor del pensamiento y algo así como una espera majestuosa? Otra vida se prepara en silencio bajo esas frentes tranquilas. Dejad hacer. Se acerca la hora en que el animal, dejando en tierra su envoltura carnal, habrá de elevarse hasta el pensamiento humano y la palabra que lo trasmite". Lo mismo puede decirse de toda criatura: también para el hombre existe el ser futuro, aunque sólo sea percibido en forma de laguna, de tormento sutil. Sabemos que Flaubert, más tarde, después de haber leído Louis Lambert, escribirá a Louise: "Este Lambert es poca cosa comparado con mi pobre Alfred". Pero Lambert se siente incitado a plantearse problemas filosóficos por acontecimientos extraños e irracionales: tiene un sueño adivinatorio, constata un hecho de "comunicación de pensamiento" que se ha dado en su familia, se pone a leer a Swedenborg y tiene intuiciones cuyos objetivos son inaccesibles a los sentidos. Horadando el misterio del ser, no soporta sus resplandecientes descubrimientos y se vuelve loco. Es decir, la comparación entre los dos hombres no se impone: cerrado, prudente, escéptico y, por lo menos en lo exterior, conformista, Alfred no estaba amenazado, ciertamente, por la locura. Para que Lambert se lo haya recordado hasta ese punto a su ex vasallo es menester que el ex Señor haya querido tomar en serio sus ligeras inquietudes y las haya utilizado delante de Gustave para fundar su doctrina: sus recuerdos y sus intuiciones proféticas prueban que la vida de Alfred y su organismo no son nada más que un medio —en definitiva secundario— para enganchar su ser a esta época y a este mundo. El ser es sustancia imperecedera y su

eternidad le es a veces sensible —aunque, en la confusión intuitiva, no pueda reconocerla— no como un llamado de arriba (la palabra reminiscencia no debe engañarnos, pese a su vago relente de platonismo) sino a través de vagos recuerdos o ininteligibles oráculos que se refieren a otras apariciones que se producen o se producirán en el mismo mundo, en otros momentos de la historia. Para nosotros estas dos series de iluminaciones sin contenido se condicionan mutuamente; frustrado pero, en un principio, apasionadamente amado, el contraste entre su presente abandono y su antigua condición principesca le hace caer a veces en un estupor insatisfecho; ⁸⁰ al mismo tiempo, este pasado indescifrable garantiza el futuro: el príncipe que él era volverá sin duda a ser príncipe. Alfred no aceptaría nuestra interpretación: si quiere dar soluciones optimistas a los problemas que lo perturban, tiene que interpretar sus malestares como signos certeros de sus múltiples reencarnaciones. Algunas lecturas sobre el brahmanismo lo ayudaron sin duda a dar el salto. Helo aquí teorizando: “La memoria no sobrevive a la muerte; pero el alma, al crearse un nuevo cuerpo, extrae de las condiciones de su vida pasada las aspiraciones de su vida nueva”. De todos los ejemplos que habrá de citar Béliar, el más claro es sin duda el del orientalista: “Fue en su vida anterior un célebre orientalista. Actualmente estudia su propia gramática, sin dudar que él es su autor”. Esto es lo que había que demostrar: Alfred se soporta, es cierto, pero tal como se había hecho en una existencia anterior; distinto de sí, sólo se recibe de sí mismo; su orgullosa doctrina rechaza la herencia: los padres son causas ocasionales. Y por esto salta a pies juntos dentro del optimismo. Sobre el futuro dice: “El alma no puede morir; renueva el cuerpo que ella habita en cada fase de su existencia. Pero cada fase la acerca al Ideal, término del desarrollo de los mundos... Las circunstancias varían, el resultado es el mismo. El reinado desenfrenado de la materia trae la reacción del espíritu. Para emanciparse, éste la condena, viendo en ella a las Pompas del Infierno. Pero más tarde, desde las alturas ideales, el hombre percibe aspectos más vastos; la ciencia lo vuelve imparcial. Después de haber liberado al Espíritu, rehabilita a la Materia y, por debajo de su aparente oposición, capta su identidad”.

⁸⁰ También por el recuerdo de los “verdes paraísos” perdidos se podría explicar la creencia poética e intermitente de Baudelaire en la metempsicosis.

Por lo tanto hay tres fases o hipóstasis: "Maravillado por los prodigios desconocidos que le brinda generosamente la Naturaleza en un principio, (el Espíritu) se convertirá en su esclavo, después la negará para librarse de ella y, finalmente, volviendo a ella, la someterá a su Imperio. Para las infinitas aspiraciones que uno siente surgir confusamente en sí existen, pues, cuando han madurado, realidades correspondientes...⁶¹ (En la tercera fase), fuera de la humanidad, hay regiones superiores adonde se elevarán algún día... los genios. Basta para tal progreso un nuevo sentido que se trasluce en ellos y abre a las necesidades nuevas todo un mundo de nuevas emociones".

Pese a un vocabulario ecléctico y a veces neoplatónico, lo que inspira a Alfred es sobre todo el optimismo hegeliano. Es posible reconocer el movimiento de la conciencia que se aliena, se recupera y se opone por el principio negativo para establecer finalmente la unidad del sujeto y de su objetivación en el Absoluto. No hay duda de que estos tres momentos —en los que, por otra parte, se reconoce la célebre trinidad— reproducen también, vagamente, los tres géneros de conocimiento spinozistas. Por fin, más superficialmente, reconocemos la influencia de las primeras doctrinas evolucionistas y, más profundamente, la ideología burguesa del progreso. Simplemente se trata de un progreso espiritual: Alfred, como Gustave, condena el progreso material y el supuesto progreso social que el primero debería engendrar.⁶² Tanto da: la ideología de su clase está en él y él se limita a desplazar su punto de aplicación. De hecho, el mito de la reencarnación no está necesariamente ligado a un evolucionismo progresista, como lo prueban justamente las religiones hindúes, de donde Alfred lo tomó en préstamo. Para que éste pueda pasar, con su tranquila seguridad, del uno al otro, como si dedujera al segundo del primero, es menester que la noción ambigua de perfeccionamiento y de expansión sin límites le haya sido inculcada muy temprano y que crea en ella, sin darse cuenta siquiera de ello, con la fe del carbonero.

En la cadena ininterrumpida que va "del gusano hasta el hombre" y de éste hasta los espíritus superiores, es fácil encontrar el lugar que el joven se atribuía. Sin ninguna duda, juzgaba haber llegado a la frontera que separa a la segunda

⁶¹ Subrayado por mí.

⁶² "¿Has ido... a felicitar a Gautier por su creciente exasperación ante los progresos de la especie humana?", 8 de agosto del 42.

fase de la tercera. Genio que está tocando los límites de lo humano, superhombre ya por "sus aspiraciones infinitas". Al mismo tiempo, concilia la intensidad de sus apetitos sensuales y su quietismo espiritualista: "Recae en la fase de las pasiones pero se evade prontamente de ella... Las recaídas están en el orden de las cosas... (Se) recae en el estado anterior, más para resurgir en seguida". Nada mejor: el burdel ya no es más la mansión de los lotófagos, sino el lugar en donde Alfred, espíritu superior, va a recaer cómoda y brevemente; las mujeres conservan su malignidad, pero, para las grandes almas, se vuelven inofensivas: por supuesto, hacen "caer" a los hombres, pero esto poco importa si, después de darse el gusto, estos vuelven a elevarse hasta los "fríos techos" de la humanidad. Estas regresiones, normales y cada vez más espaciadas, prueban que en vidas anteriores el joven Alfred estuvo sometido al yugo inflexible de los sentidos, "reino de las cosas exteriores y de la codicia de los ojos". Hay que pasar por aquí, como lo muestra suficientemente el hecho de que la evolución del alma a través de sus encarnaciones se reproduce en la vida misma de cada reencarnación particular. Alfred explica con mucha claridad que —como se ha dicho alguna vez— "la ontogénesis reproduce la filogénesis". Materialmente: "El niño en el vientre de la mujer no empieza por revestir los atributos de su especie. Su alma convertida en alma humana retoma con su nuevo cuerpo los tipos de las especies inferiores...". Espiritualmente: "Por alto que se haya elevado el espíritu, en cada una de las crisis creadoras que renuevan su envoltura vuelve a partir de los grados ínfimos que ya había recorrido". Estas observaciones permiten al autor volver a encontrar en sí mismo las "tres fases" como los momentos de un proceso dialéctico siempre renovado. Cede a la materia, el asco lo lleva a condenar los sentidos en nombre de un idealismo abstracto, sus premoniciones le avisan que está tocando el estado superior donde los sentidos y el espíritu se reconciliarán. Detrás de la reconstrucción filosófica encontramos de nuevo la historia de esta conciencia desgarrada, oscilando sin tregua entre los dos términos de su contradicción profunda y soñando con una síntesis futura.

La Promenade de Bélial podría llamarse la apología de Alfred por él mismo; es verdad, hubo una vez en que fui un soldado, pero me bastó sentir entonces, en medio de las rapiñas y los estupros, ciertas inquietudes, para que "yo, para quien la fuerza era la ley, entreviera que, a veces, existía otra": mi vida siguiente fue la de un monje que murió virgen y, después

de otros avatares, renací filósofo: "Había emancipado al espíritu, rehabilitaba a la materia y enseñaba... su identidad absoluta".⁶¹ La insatisfacción, fundada en la vaga intuición de una carencia, la simple conciencia de un estado lacunar, la aspiración confusa a totalizar —en una palabra, la negación hegeliana vivida en la pasividad— es lo que basta para impedir al ser coincidir con su vida presente y conferir al individuo los méritos que le harán acceder a un estadio superior. En su existencia presente Alfred capitaliza todos los malestares que, anteriormente, lo apartaron por intermitencias de lo inmediato: acumulación, ganancia. Todo está bien, puesto que, como dice Marivaux, él prefiere su ser a su vida. De hecho ésta, en su particularidad presente, justifica su pesimismo: es un mal necesario; hay que abstenerse de vivir, vivir sin vivir; y el asombro estético de Alfred ante las actuaciones de los burqueses se explica fácilmente: lo provocan no tanto lo que ellos hacen, sino la seriedad que ponen en hacerlo: estas personas, sumergidas en lo inmediato, nunca tienen la menor duda, nunca ponen sus empresas y sus fines entre paréntesis. Y no son condenados por ello: menos adelantados que el joven Le Poittevin, permanecen todavía en el grado más bajo de la escala, alienados a su pura materialidad. Nuestro pseudo filósofo se entrega gozosamente a la tarea: habrá de explicitar el sentido de su empresa suicida; ¿no es ésta la única manera de realizar concreta y prácticamente el desprendimiento? ¿Qué puede esperarse, pues, además de morir, ya que se renacerá más cerca del Ideal y que esta muerte anhelada, preparada, se convierte en un mérito, en una excelente colocación de fondos? Hay que matarse a fuego lento, mediante el alcohol, las mujeres, por hastío, que es la consecuencia necesaria del rechazo empecinado de todos los fines humanos; hay que "vivir sin vivir" y esto quiere decir morir su vida. Morir es el futuro íntimo de Alfred, impaciente por llegar a ser otro; también es su presente: a esta clara laguna transparente sólo le faltaba la conciencia de sí misma para trocarse al fin en esa nada que es. El tiempo resbala sobre él, sin contenido: sólo la orientación de la temporalidad sigue siendo sensible para él. Escribía a Gustave: "Todo se parece, excepto el tiempo que marcha; es más o menos como estar en una tumba". Ahora ha tomado partido: muerto, quiere morir; inversamente, realiza su muerte futura mediante su ataraxia cotidiana y ve su

⁶¹ Descharmes, pág. 222. Estas frases figuran en una versión del capítulo IV, que Alfred suprimió en el manuscrito definitivo.

vida muda, inasible confusión, en la repetición de los tres ék-stasis temporales, como el reflejo sin cesar renaciente, sin cesar embarullado, de la eternidad.

Este catarismo altivo y moroso es, pese a todo, un optimismo: el pesimismo condena a la vida desde el punto de vista de la vida; Alfred la desprecia desde el punto de vista de la muerte. Pues, finalmente, aunque los decesos no hacen más que prolongar los nacimientos y en consecuencia, se puede considerar a *La Promenade* como un himno al Eros universal, a la fecundidad cósmica, la ventaja sigue perteneciendo a la muerte: ¿cómo no reconocerla en eso que Alfred considera su ser, inasible trascendencia que no se resume en ninguna existencia particular y se manifiesta en todas, descalificándolas por el desenmascaramiento de su futilidad y el anuncio de su finitud, de su próxima desaparición, que soporta transformaciones que, de una a otra hipóstasis, no conservan ninguna memoria y, en consecuencia, es para sí misma pura ausencia? Podríamos detenemos aquí: el punto de vista de la muerte sobre la vida es el estetismo, será el Arte para la generación post-romántica. De este modo se encuentran reconciliadas, sobre el papel, las interpretaciones diversas que Alfred da de su actitud fundamental. Este objeto de arte inanimado se creyó, por lo pronto, el puro producto de la belleza materna; por resentimiento, rehúsa desde entonces ser la carne de esa carne, pero no el estatuto de materia preciosa, artísticamente trabajada: será, inerte, su propio orfebre; tendrá el ser inorgánico de una piedra rara y muerta, engarzada en un anillo cuyas cinceladuras se han hecho en el curso de vidas anteriores y cuyo poder mágico consiste en desrealizar su entorno, lo cual significa a la vez que extrae la belleza de las cosas y de los espectáculos y —es todo uno— que los mantiene en suspenso en el infinito de la nada. Un muerto exalta y mata todo lo que vive, comunicando su belleza mortífera a los objetos que lo rodean. Asesinato ritual y secreto, por supuesto: las víctimas se obstinan en vivir pues no saben que ya han sido occisas. Pero, por ello, el procedimiento no es menos válido metafísicamente: un príncipe difunto los desprende de sus vidas como ellas habrán de desprenderse por sí solas después de algunos centenares de reencarnaciones.

El joven Le Poittevin, con un pase de manos, restablece todo: "hay un sentido", la vida ya no es más un enigma, cree haber fundamentado sobre un racionalismo un poco seco un sistema axiológico y una jerarquía cósmica donde él ocupa un lugar

envidiable; progresa hacia el Ideal, "término del desarrollo de los mundos, donde Materia y Espíritu revelarán su identidad profunda, que no es otra que la Belleza, es decir, su doble abolición simultánea. Aristocrática, espiritualista, quietista, individualista hasta el solipsismo y vagamente satánica en los borjes, esta moral era la única que podía convenirle. Se notara que salva a todo el mundo: golpea, de todos modos, por una especie de fría maldad. Se ha tomado ocho años para pasar del pesimismo byroniano a este panteísmo sonriente (los mundos tienen un alma, parece que, según él, las almas individuales terminan por fundirse en ésta). Pero del mismo modo que perdura una cierta desesperanza en *La Promenade*, se siente desde su primera obra conocida —tiene veinte años— que ya está en él el principio de su optimismo: Satán nos muestra al Maldito presa de sufrimientos infinitos, pero desafiando a Dios y convirtiéndose en amo del género humano; Alfred tiene el orgullo de aquél que, como el Amo, según Hegel, por haber arriesgado su vida, se ha situado por encima de ella y pone su certeza más alta en un Ego sin contenido, el simple "Pienso" como vehículo de todo pensamiento —tal vez valdría más decir aquí: un "Imagino" vacío, como matriz de toda imagen posible—. Quiso mantener su fidelidad a Satanás puesto que convocó a Bélial, un buen diablito, para darle el mandato de exponer sus teorías. Pero hay una gran diferencia entre el Arcángel maldito y este personaje sonriente, que se declara calumniado por los cristianos, añadiendo: "Es lo que comprendieron los hussitas, que llamaban (al Demonio), por su contrario: "Aquél a quien hicieron mal". El contraste entre estos dos personajes permite apreciar el camino recorrido durante estos ocho años. Alfred empezó por rebelarse, algo que Gustave no hará nunca; pero la revuelta no iba con su carácter altivo, conformista y lánguido: a causa de esto, tal vez, su lirismo perdió aliento tan rápidamente. Desde este punto de vista nadie se engañará, considerando a *La Promenade* como la justificación teórica de un retorno al orden. Este joven ambiguo sólo intentó, en el curso de su largo silencio, dos objetivos que parecen contradictorios pero que sin duda él no consideraba tales: destruirse, reintegrarse a su clase, a la sociedad frecuentada por su familia. Bélial le proporcionaba la doble solución: hay que morir para el mundo, ataraxia o arte del alma, suicidio o lento deterioro del cuerpo. Pero, precisamente por esto, nada de lo que se hace tiene importancia; la rebelión es tan vana como el utilitarismo; quedémonos en donde estamos y hagamos como todo el mundo:

sólo cuenta el desapego. Entendemos que Alfred no podía ni soportar la vida burguesa ni rechazar sus confortables dulzuras. Es lo que puede verse con evidencia si se piensa que inició *La Promenade* en el 45, que "sienta cabeza" en julio del 46 —justamente el 6 se casa con Louise de Maupassant—, retoma y termina su libro en el 47 y muere en abril del 48. Como si su teoría de la reencarnación no hubiera tenido otra finalidad que decidirlo a "hacer mutis", como se dice, o más bien a hacer dos mutis a la mayor brevedad, asumiendo los papeles de marido, de padre burgués, y despidiéndose luego en seguida.

Este es el nuevo Señor que Gustave se ha elegido. A primera vista el joven y el adolescente están unidos por muchas afinidades: ambos tienen padres fuera de lo común —Achille-Cléophas es la Ciencia; la señora Le Poittevin es la Belleza— ambos, víctimas y cómplices de sus familias, recibieron muy temprano una constitución pasiva que los lleva a despreciar la acción en todas sus formas a condenar el utilitarismo burgués y a profesar el quietismo; ambos están atormentados por una insatisfacción crónica; tanto el uno como el otro tienen afición por la historia, de la cual extraen, a falta de experiencia personal, su "conocimiento del corazón humano"; pero prefieren, de todos modos, la poesía y la imaginación; molestos por la incomodidad de su agnosticismo, intentan remediarlo, tanto el uno como el otro, mediante un esfuerzo de totalización cósmica que desemboca a veces en un panteísmo indeciso; ambos están impulsados por un loco orgullo a encaramarse a las cimas, desde donde contemplan los afanes de los hombres con una ironía desdeñosa que no está desprovista de maldad. Se comprende que, en estas condiciones, Alfred haya escrito a Gustave: "Somos algo así como un mismo hombre y vivimos la misma vida".⁶⁴ ¿Cree en lo que dice? Es otro asunto. Esta frase está incluida en una carta de disculpas: Alfred le ruega a su amigo que le perdone su "largo y culpable silencio"; en tales circunstancias ocurre con frecuencia que forcemos un poco, para compensar, las protestas de amistad. ¿Y Gustave? ¿Qué piensa de la relación entre ellos? ¿La considera sólida y perfecta? Al respecto tenemos

⁶⁴ 7 de junio de 1843.

una carta curiosa. El 9 de setiembre de 1852 Flaubert acaba de leer el *Livre posthume de Maxime Du Camp*, publicado por la *Revue de Paris*: "...lamentable, ¿verdad?... nuestro amigo se va a pique... uno siente un agotamiento radical... no sé si no me engaño... pero me parece que en todo el *Livre posthume* hay una vaga reminiscencia de *Novembre* y una bruma que pesa sobre el todo... Du Camp no será el único sobre el cual habré dejado mis huellas. Su error ha sido recibirlas. Creo que ha actuado muy naturalmente tratando de librarse de mí. Ahora sigue su camino; pero en literatura se va a acoruar por mucho tiempo de mí. También he sido funesto a ese desdichado de Hamard.

"Soy comunicativo y desbordante (lo era, sería más cierto) y, aunque dotado de una gran facultad de imitación, todas las arrugas que provienen de mis gesticulaciones no me alteran la cara. Bouilhet es el único hombre en el mundo que nos ha hecho justicia, en este punto, con Alfred y conmigo. Reconoció nuestras naturalezas distintas y vio el abismo que las separaba. Si él estuviera vivo habría seguido creciendo, Alfred, en la precisión de su inteligencia, yo en mis extravagancias. No había peligro de que nos acercáramos demasiado. En cuanto a él, Bouilhet, habrá que reconocer que los dos valemos algo puesto que, desde hace siete años nos comunicamos nuestros planes y nuestras frases, y hemos conservado respectivamente nuestra fisonomía individual".⁶⁵

Este texto ofrece un ejemplo típico de la marcha del pensamiento en Flaubert. La publicación del libro de Maxime lo irrita profundamente por buenas y malas razones. Las buenas: la obra es mala, sin personalidad, de fácil ejecución. Las malas: *Novembre* sigue en mis gavetas. Du Camp ha birlado San Antonio y eso se publica. En realidad es por rigor que Flaubert se negó a buscar un editor para *Novembre*, pero esta decisión no le fue fácil: hay una contradicción muy comprensible entre la honrada ambición del joven, a quien le gustaría que su manuscrito se convirtiera en libro impreso, y el conjunto de prohibiciones —las más importantes son estéticas— que le impiden someterlo al juicio público. Así, cuando se da cuenta de que Maxime tiene la desvergüenza de presentar un trabajo mediocre a la *Revue de Paris* y que éste es aceptado de inmediato, su condena ética —el Arte es también una moral— se exaspera con una envidia que Gustave no se atreve a confesarse. ¡Con qué alegría colérica transforma este modesto éxito

⁶⁵ Correspondence, t. III, pág. 56-58.

en naufragio: "Nuestro amigo se va a pique!"⁶⁶ El orgullo de rebote su manifiesta de inmediato: en el fondo no es verdad que se edite a Maxime y que Gustave siga siendo desconocido; lo que se ha publicado es un *Novembre* menor; si el *Livre posthume* gustó, sucedió en la medida en que contenía reminiscencias de esa obra. Sin embargo, no conviene que la influencia de Gustave tenga efectos felices sobre este amigo que se aparta de él: sería el infierno eterno si Maxime, gracias a esa influencia, obtenía la gloria cuando el menor de los Flaubert desesperaba de alcanzarla. De aquí, el retomar nuevamente, a la sordina, el tema romántico, tan caro a Gustave: "Llevo la desgracia a todo lo que me rodea", que explica la alusión inesperada al pobre Hamard (Gustave creía, en efecto, que éste se había vuelto loco tratando de imitarlo).⁶⁷ En verdad, el *Livre posthume* fue publicado porque sus primeros lectores presintieron, al leer el manuscrito, la obra que esperaban oscuramente y que Flaubert no se dignaba darles; pero esta suerte inesperada se convierte en desastre para Maxime: ahora, pasada la primera sorpresa, todo el mundo puede descubrir al asno escondido bajo la piel del león. En una palabra, Gustave ha hecho zozobrar (sin quererlo, por supuesto), al pobre Du Camp: es él quien ha puesto a su cuñado en el camino del manicomio. De allí, un nuevo delirio de grandezas: "Yo soy demasiado fuerte, yo, el excesivo, ¡ay de quien intente imitarme!", que enmascara y racionaliza este pasaje a lo universal: nadie debe imitar a nadie. Lo cual le permite, de pasada, echar un bálsamo sobre otra herida de su amor propio (Maxime ya no lo admira, Maxime sigue su camino per-

⁶⁶ Nuestro amigo: Louise detestaba a Maxime; Gustave no le perdonaba haber juzgado al *San Antonio*: es lo que significan las bastardillas. Se habrá notado que el joven toma su revancha: ojo por ojo, diente por diente; condenaste mi obra, me obligaste a enterrarla: yo hundo la tuya. Pero no puede impedirse cambiar la verdad. Escribe, en efecto, en el mismo párrafo: "...Si él llega alguna vez a preguntarme qué pienso, te prometo que le diré mi modo de pensar enteramente y que no será suave. Lo mismo que él, que no me escatimó las opiniones cuando yo no le pedía en modo alguno que me las diera: no será más que la recíproca". Subrayado por mí: sin duda Maxime le dio a Flaubert consejos que no habían sido solicitados. Pero la "opinión" principal, la que hizo que Gustave guardara un rencor reconocido, sabemos que fue solicitada en debida forma: Du Camp y Bouilhet fueron convocados juntos a Croisset para aguantar la lectura de *San Antonio* y comunicar al autor sus juicios sobre la obra.

⁶⁷ Digamos que deseaba creerlo: ése sería su desquite sobre el amigo felón que le había robado a Caroline.

sonal); Du Camp hace muy bien cuando intenta desprenderse de mí; su error ha consistido en recibir mi influencia. Y he aquí que, de repente, sin ilación aparente, pasa a otra cosa y se pone a hablar de Alfred. Inmediatamente, como cada vez que toca un punto sensible y recarga su insinceridad acostumbrada, abundan las incorrecciones: por lo pronto la cascada de "él" que designa a veces a Bouilhet, a veces a Alfred, a veces al abismo que separaba a los dos jóvenes. Luego el sorprendente "él" en la precisión de su inteligencia, yo en mis extravagancias" que no entra en la construcción de la frase y parece suponer un verbo activo ("lo habríamos ampliado") cuando, en apariencia, Gustave se refiere a un acontecimiento padecido: dadas las naturalezas distintas de los dos amigos, el abismo se ha ido agrandando sin cesar. Es verdad que se puede utilizar el activo y el pasivo indiferentemente, puesto que los caracteres constituidos se expresan por conductas (lo que sorprende es justamente que el joven no pueda formular enteramente su pensamiento y que pase en silencio el verbo que expresaría una acción recíproca y disyuntiva de los dos amigos). Finalmente se observará la omisión de dos elementos negativos, "ne" (no) y "pas" (partícula con valor negativo) que el editor debió restablecer para la inteligibilidad del texto. Estos son signos de una gran turbación: si Flaubert hablara en vez de escribir, diríamos que farfulla. En cuanto vuelve a hablar de Bouilhet, se calma y todo entra en orden. ¿Por qué hablar de Alfred? La ilación de los pensamientos no se escapa, pero es afectiva y no lógica. Todo ocurre como si alguien, de repente, hubiera formulado esta objeción perturbadora: "Dices que siempre es un error 'recibir influencias de otro': ¿Y la influencia de Alfred? ¿No la recibiste tú? ¿No te ha marcado para siempre?" ¿Quién habla aquí? ¿Quién plantea estas preguntas? ¿Quién fuerza a Gustave, el fanfarrón, a ponerse a la defensiva? El coro. Una palabra nos esclarece: "Bouilhet es el único hombre en el mundo que nos podría haber hecho justicia". El único: por lo tanto la opinión general —la de sus padres, de sus camaradas, de los amigos de su familia— era que él, Gustave, sufría la influencia de Alfred. Gustave ni siquiera se atreve a transmitir esta opinión sin disfrazarla. Escribe: "Hacemos justicia", como si, a los ojos de su medio, la influencia fuera recíproca. En definitiva, es una posición de repliegue; si fuera necesario que se lo forzara en su defensiva, podría exclamar: ¡pues bien, sí! nos hemos marcado recíprocamente, nadie dominaba en esta pareja, formábamos nuestras ideas juntos, etc. De esto, a título póstumo,

convenció a René Descharmes, quien habla de una influencia ejercida en los últimos años de esta amistad por el más joven sobre el mayor. Nada más falso: Alfred siguió su camino con una rectitud inflexible, desde el nacimiento hasta la muerte. Por otra parte, cuando escribe esta carta, Gustave pretende quedarse en su primera línea de defensa: la reciprocidad, que ha sido imaginada por los otros; a él le importa poco que Alfred haya recibido su influencia: de lo que se defiende es de haber recibido él la de su amigo. ¿No equivale esto a renegar? Comparemos: "Somos algo así como el mismo hombre", escribía el mayor; y el menor, cuatro años después de su muerte: "Un abismo nos separaba, que había ido agrandándose cada día..." Entre estas dos "naturalezas distintas" que, separadas por un abismo, no cesan de alejarse, ninguna comunicación es posible: apenas pueden, como los navios en alta mar, señalar sus posiciones mediante antorchas, pabellones, trapecios y luces de ruta, sin que estas informaciones puedan cambiar en nada sus recorridos solitarios. Esto no basta, sin embargo; los hechos están ahí y Gustave lo sabe muy bien: él imitaba a Alfred y todo el mundo pudo verlo. Qué importa: va a descalificarlos. "Lo imitaba, ¡por supuesto! Pero ¿a quién no imité yo, desde el periodista de Nevers hasta el padre Couillères? Hay en mí, como sabes, algo del saltimbanqui, la fuerza íntima del actor, es decir una gran capacidad de imitación. Entonces, la cosa es así: yo lo imitaba, en broma. Y estos tontos tomaron la cosa en serio". Una gran capacidad de imitación: es exacto. O más bien —esto no es una restricción sino la indicación de una laguna—: no sabemos si tenía talento; ese impulso constante a imitar a alguien, una necesidad de apoderarse así del ser de los otros, de robarles su realidad: es un síntoma conocido de la histeria.⁶⁸ Pero hay que comprender que la imitación implica la creencia: lo que Gustave quiere olvidar en 1852 es que imitaba a Alfred con la intención profundamente seria de identificarse con él. ¿Huyó de él? Este es otro asunto y volveremos sobre ello. Pero, desde ahora, la aspereza de sus negativas parece indicar que la empresa estaba destinada al fracaso y que él lo comprendió. Veamos hasta dónde es capaz de renegar: "Todas las arrugas que provienen de mis muecas no me cambian la cara". Cuando se apoderaba de las actitudes de su amigo, cuando intentaba adoptar sus pensamientos, lo hacía mediante gestikulaciones pasajeras y las arrugas grotescas que marcaban su

⁶⁸ Freud a Dora en *Cinq Psychanalyses*: "¿A quién imita usted?"

rostro desaparecían sin dejar rastros: el que describe de este modo, lo conocemos, es el actor cómico que debía hacer reír a toda Francia y deshonrar a su familia recibiendo sobre el escenario bofetadas y patadas en el culo. ¿No se diría aquí que quiere envilecer su pasado? Por lo menos, se contestará, se encarniza contra sí mismo, ridiculiza su amor por Le Poittevin: Alfred no es tocado. No estoy tan seguro: si la copia es fiel —y lo es en su opinión puesto que él posee “la capacidad de imitación”— y ella gesticula, es porque el modelo mismo es gesticulante. Por otra parte, indica rápida pero precisamente lo que distinguía a sus “naturalezas” y no da a su amigo un papel lucido. “...El en la precisión de su inteligencia, yo en mis extravagancias”. Por supuesto: un extravagante es un loco, un excesivo, una cabeza liviana; la palabra ha sido elegida por su brutalidad peyorativa. Y la “precisión de su inteligencia”, es una cualidad positiva, evidentemente: ¿quién no querría tenerla? Pero empezamos a conocer a Gustave: los defectos que él se atribuye suelen ser virtudes disfrazadas. La palabra que usa aquí volveremos a encontrarla más tarde en su *Préface aux Dernières Chansons* donde adquiere todo su sentido: “Nuestros sueños (de colegiales) eran soberbios por su extravagancia... ¡sin duda merecíamos pocos elogios! Pero ¡cuánto odio a cualquier chatural ¡Cuántos impulsos hacia la grandeza!...” Así era Flaubert, pues, según su propio testimonio, en la época en que frecuentaba a Le Poittevin: sus desbordes testimonian el fuego que lo quema y —¿por qué habría de ocultarlo?— su genio. El pobre Alfred, en comparación, hace una triste figura con la “precisión de su inteligencia”: ni siquiera se le concede esa inteligencia de excepción que se le reconocerá más tarde cuando el mito de su amistad haya predominado sobre la verdad. Tiene ideas claras y distintas, lo cual es envidiable en un ingeniero o en un profesor de matemáticas, pero a la vez señala sus límites: esta cualidad vale en la vida práctica, despreciada por Gustave, se opone a las “razones del corazón”, que ella niega sin conocer. Sequedad, abstracción: estas son las consecuencias; de hecho, se habrá notado, Gustave difiere de Alfred por sus extravagancias porque éste, limitado por su inteligencia, es tristemente incapaz de exceso. Un burgués razonable y medido: como el señor Paul, después de todo. O como ese Ernest, cuya moderada perversidad quedó aterrorizada por la infernal pasión de Mazza.

¿Por qué Gustave pone tanto empeño en rechazar la influencia innegable que Alfred ejerció sobre él? Por lo pronto, por-

que cree muy poco en las influencias: a los dieciocho meses un hombre está hecho; en lo sucesivo, lo único que hace es desenvolver su esencia, es decir, desplegarla; nada ni nadie le impedirá seguir su destino. Si por casualidad una acción exterior lo despista, perderá la vida en ello o volverá obstinadamente a retomar su camino. Volvemos a encontrar aquí la vieja idea burguesa de "la impenetrabilidad de los seres". Y, sobre todo, estas máximas cien veces repetidas ocultan su temor de ser influido: es una de las razones que explican su salvajismo y su secuestro voluntario. ¿Cómo podría ser de otro modo en el caso de este imaginario, que depende de los otros hasta en su ser y nunca está muy seguro de su realidad? En la carta citada se describe desbordante y comunicativo. Equivocadamente. Desbordante, sí, hasta marear a sus oyentes. Pero es justamente para no comunicar: atruena, ruge, resopla y no da tiempo para que den un consejo, insinúen, deslicen una opinión. Con Le Poittevin, sin embargo, las cosas fueron distintas: Gustave reconocía y aceptaba el ascendiente que su amigo había adquirido sobre él. Recordemos simplemente esta dedicatoria: "Piensa en mí, piensa por mí". Es difícil testimoniar más confianza: tú encuentras las ideas, tú me las expones, yo las adopto. En esa época, sólo el amor permite comprender un abandono tan total. Pero justamente este amor fue traicionado: en el 46 Alfred se casó y todos los rencores anteriores de Gustave (veremos que alimentaba muchos) cristalizaron en torno a esta última traición. Volveremos sobre el punto. Por lo tanto es perfectamente comprensible que su resentimiento lo lleve a decir: no le debo nada, jamás me dio nada, lo tomé por otro y no teníamos ni un gusto en común. Pero hay más en su negación violenta y tartamudeante; la emoción que lo agita viene de más lejos: Alfred es un mal maestro, ¿dónde estaría yo —piensa aterrado— si hubiera seguido sus lecciones? ¿Y si alguna cosa quedara todavía en mí de sus ideas fascinantes y perniciosas? De hecho, ese año está bastante tranquilo: ha iniciado **Madame Bovary** y, aunque a veces tiene sospechosas crisis de malestar ("la Bovary me revienta"), está decidido a llevar a buen término la empresa. Pero sus temores no se desvanecen: dos años antes, durante el viaje a Oriente, tuvo miedo: "...del pasado paso a ensoñar el futuro y no veo allí nada, nada. Estoy sin plan, sin ideas, sin proyectos y, lo que es peor, sin ambición. Algo, el eterno "¿para qué?", responde a todo y cierra con su barrera de bronce cada avenida que me abro en el campo de las hipótesis... Me pregunto de dónde viene el desagrado profundo

que siento ahora ante la idea de moverme para hacer hablar de mí".⁶⁹ En realidad está "enfermo... por el golpe atroz que fue San Antonio" y no se atreve a emprender nada pues está cernado por el temor de apurar un nuevo fracaso. La prueba es esta confidencia que se le escapa en la misma carta: "...Me parece que si echo a perder de nuevo la primera obra que haga, no me quedará más remedio que tirarme al agua. Yo, que era tan audaz, me vuelvo excesivamente tímido". Sin embargo, en este asco universal, en este hastío que lo envuelve, incluso cuando remonta el Nilo a bordo de una barca, cree reconocer el asco y el hastío que han llevado a Alfred a la muerte. Encontramos la prueba en una nueva carta a Bouilhet fechada el 4 de setiembre. Ocurre que el Alter Ego, en la misma época, atraviesa en Ruán una crisis de la misma naturaleza y se cree autorizado a comunicarla a Gustave. Incluso se permite repetirlo como un eco su "¿para qué?" del mes de junio. Fatal ocurrencia: Gustave, entretanto, ya está curado y lo reprende violentamente. Sí, él también, durante los cuatro meses precedentes, "repitió la inepta frase ⁷⁰ que me envías: "¿Para qué?", pero es culpa de San Antonio. Estaba "decepcionado": eso es todo. Jamás, en su buen sentido, habría condenado el esfuerzo del Artista. Que Bouilhet no se atreva a confundirlo con Alfred: su malestar era completamente accidental y no se parecía en nada a la altiva y desdenosa pereza de su antiguo Señor. Y helo aquí lanzado a criticar duramente la actitud de Le Poittevin: "Si crees que me vas a fastidiar mucho tiempo con tu fastidio, te engañas. He soportado pesos más considerables: en este género ya nada puede asustarme. Si el cuarto del hospital general pudiera contar todos los fastidios que durante doce años dos hombres hicieron cocinar en su fuego, creo que ese establecimiento se desmoronaría sobre los burgueses que lo llenan."⁷¹ ¡Ese pobre monigote de Alfred! Es asombroso lo mucho que pienso en él y todas las lágrimas no derramadas que me quedan en el corazón por él. ¡Si habremos charlado juntos! ¡Nos mirábamos a los ojos y volábamos muy alto! Ten cuidado, uno se divierte fastidiándose: es una pendiente... ¡Vamos, vamos chiquito! Trágate la cosa solo en tu cuarto. Mírate en el espejo y apártate el pelo de la cara". Este texto marca claramente la ambivalencia de los sentimientos de Gustave por Alfred. Por lo

⁶⁹ 4 de junio de 1850.

⁷⁰ Subrayado por mí.

⁷¹ Es decir, sobre el matrimonio de Achille.

pronto, es un rechazo enérgico del "fastidio en todas sus formas": era el maestro quien se aburría y arrastraba al discípulo a su aburrimiento: "He soportado pesos más considerables". Gustave, fascinado, no por ello se moría menos de miedo: si "nada en este género puede asustarlo más" es por haber tenido experiencia de algunos sustos memorables que lo han blindado. Entonces ¿qué temía? Lograr demasiado bien la identificación del vasallo con el Señor. Lo dice aquí mismo: "es una pendiente". Poco más y añadiría, como Joseph Prudhomme: "¡Pendiente jabonosa! ¡Pendiente fatal!" Esto quiere decir que temía unirse a Alfred en su temible anorexia y, convencido de la vanidad de todo, incluso del Arte, alcanzar finalmente el punto de no retorno, la inercia de la aguja siempre en cero. Por otra parte el hastío de Le Poittevin no carecía de complacencia: "Uno se divierte fastidiándose". ¿Adónde lo ha conducido, pues, este fastidio dirigido? Al matrimonio y a la muerte. De repente Flaubert se da cuenta que va demasiado lejos: sin transición, vuelve a su frase repetida y habitual: "¡Si habremos conversado juntos! ¡Volábamos tan alto!" Se trata de las célebres reuniones de los jueves. Pero empecemos por decir que Gustave exagera: estas reuniones, iniciadas entre el 34 y el 35, no duraron doce años, puesto que el Señor partió a París hacia el 38 y, cuando regresó, el Vasallo estaba a punto de partir. Hacia esa época, por el contrario, las relaciones empiezan a espaciarse y a aflojarse. Esta simple observación basta para hacernos comprender que Flaubert se prepara a reforzar la nota insincera: conocemos la música. No es que mienta cuando escribe: "Volábamos alto"; lo cree o querría creerlo. Pero pese a ello estas palabras, añadidas apresuradamente, tienen la misión de corregir la mala impresión que Gustave teme haber producido sobre el Alter Ego. De hecho, ¿se vuela tan alto cuando uno cocina aburrimiento en el fogón de un cuarto cerrado? Inversamente, las discusiones filosóficas, si los interlocutores ardían con un mismo fuego, ¿no tenían una naturaleza apropiada para atenuar su fastidio? En realidad, estas tres líneas sin relación lógica con la idea general —y que sobrevienen aquí como marzo en cuaresma— nos entregan sin que él lo advierta el verdadero pensamiento de Gustave; el que tiene por misión disimular: las ideas de alto vuelo que nacían del aburrimiento —y lo acrecentaban constantemente— culminaban todas en la "inepta frase" que Bouilhet le ha enviado. Las revisiones generales y sistemáticas emprendidas por los dos amigos estaban maquinadas de tal modo que conducían inevi-

tablemente a la misma conclusión, a ese "¿para qué?" inepto y monótono que emanaba del mayor y que imponía al menor. Gustave se escapó por poco: un arcángel perverso —que contestaba perezosamente al universo entero con el único fin de justificar su ociosidad— por poco lo arrastró en su caída escandalosa. ¡Qué revancha: sobrevivir! El Maestro se engañaba, sus puntos de vista sumarios y panorámicos eran falsos, puesto que lo condujeron al matrimonio. A Bouilhet, sapo que quiere llegar a tener el tamaño de Alfred, Gustave le declara sin miramientos: ¡Cómo me gustaría estar allí para darte un beso en la frente y encajarte dos buenas patadas en el trasero". Y es como si dijera: "Unas patadas en el culo, eso es lo que merecía mi ex Señor; era lo que hacía falta para curarlo". Se comprende entonces su alivio cuando, en 1852, puede declarar a Louise, sin estar por ello enteramente seguro: teníamos dos naturalezas distintas; un abismo nos separaba. Esto significa, en realidad, que se libró de la influencia de Alfred y que, muy naturalmente, como Maxime, "sigue ahora su camino".

Estas dos cartas son obras maestras de insinceridad: Gustave esconde en ellas y revela sucesivamente sus sentimientos. Pero cuando su pensamiento se deja sorprender, hay que reconocer que es de una rara lucidez; es verdad: los dos amigos tienen naturalezas distintas y todo lo que parece acercarlos, de hecho, los aleja. La influencia de Alfred sobre Gustave es profunda y será durable, pero, lejos de transformar a éste en un epígono de aquél, terminará por convertirlo en sí mismo, mediante una doble frustración que vamos a estudiar.

A. LA AMISTAD FRUSTRADA

¿Qué pide el muchacho a su amigo mayor? Un don que permita rendirle homenaje; dicho de otro modo, bastante amor para que el niño esté justificado de amarlo perdidamente; una valoración, dicho de otro modo, bastante estima para que el mal amado, que se estima poco, esté justificado en estimarse un poco más; el ser: se sabe que el de Gustave está en manos de los otros; imaginario, el menor de los Flaubert sólo tiene realidad para ellos y por ellos; la desgracia es que, con frecuencia, le son hostiles o, por lo menos, los cree así y les devuelve muy bien su enemistad; y además son secretos

y Gustave no puede sentir ni saber lo que es él a sus ojos. Si se da enteramente a Alfred, como Achille al doctor Flaubert, si vive de la vida de él, si lo sirve y si su nuevo Señor intuitivo de su ser y el conocimiento de su verdad; sobre todo va a encaramarse de una vez por todas y a situarse por encima de quienes lo rebajan. Esto es lo que espera; ¿le será dado? Para saberlo habría que retomar desde el comienzo la historia de la amistad entre ellos.

Sabemos que sus relaciones se vuelven íntimas hacia 1835, cuando el menor tiene trece años y el mayor dieciocho y que su amistad nunca fue más intensa que en esta época. Esta diferencia de edad tiene mucha importancia. Por lo pronto, por añadir un rasgo notable al carácter de Alfred: son raros los hombres muy jóvenes que eligen la compañía de un niño. Se dirá que este niño era Gustave Flaubert. Pero justamente, no. Si no queremos ceder a la ilusión retrospectiva, debemos reconocer que este colegial chillón y cerrado, a pesar de sus cualidades muy evidentes, no llevaba un signo en la frente. Nosotros sabemos que la amargura, la rabia y la desesperación sacudían la sensibilidad profunda del niño. Pero él mismo lo ha dicho más tarde: "El secreto de todo lo que os sorprende en mí... está en ese pasado de mi vida interior que nadie conoce. El único confidente que tuve está enterrado desde hace cuatro años..."⁷² Lo cual significa que el niño no se entregaba fácilmente: para abrirse a Alfred fue necesario que éste diera los primeros pasos, descubriera en él pasiones, una inteligencia muy intensa a pesar de la mediocridad de los éxitos escolares y, como se decía entonces, lo trágico por debajo del afectado grotesco. Fue menester, sobre todo, que amara a este niño contra los hombres. En contra de sus agitaciones, de la vivacidad de inteligencia de ellos, se complacía en contemplarse en esta alma sombría y violenta, todavía oscura para sí misma. Contra el saber y la cultura, buscaba en Gustave la virginidad de pensamiento. Pero ¿y Gustave? ¿Es posible imaginar la embriaguez del mal amado que ve que se acerca a él un príncipe de este mundo, un hombre, casi tan viejo como Achille, que se separa del mundo de los adultos para ir a buscarlo entre los pequeños, a él, hijo menor despreciado y frustrado por los mayores? No hay duda, esta vez, de que ha sido elegido. Su orgullo de desarrollo vivo sabemos que lo defiende contra un sentimiento

⁷² Comienzos de noviembre del 51.

doloroso de inferioridad; pero he aquí que alguien se le acerca y lo quiere por lo que él es. Con un impulso arrebatado, se entrega a su nuevo maestro. ¿En qué medida el amor que siente por él es homosexual? En su excelente artículo *Le double pupitre*, Roger Kempf establece muy hábil y juiciosamente la "androginia"⁷³ de Flaubert. Es hombre y mujer; he precisado antes que se quiere mujer entre las manos de las mujeres, pero puede ocurrir muy bien que haya vivido este avatar del vasallaje como un abandono de su cuerpo a los deseos del Señor. Kempf hace citas turbadoras. Estas, en particular, que encuentra en la segunda *Educación*: "El día de la llegada de Deslauriers, Frédéric se dejó invitar por Arnoux..."; al percibir a su amigo: "se puso a temblar como una mujer adúltera ante la mirada de su esposo"; y: "Después, Deslauriers pensó en la persona de Frédéric, que siempre había ejercido sobre él "un encantamiento casi femenino". Aquí tenemos, pues, una pareja de amigos en quienes "por tácito acuerdo, uno jugaría a ser la mujer y el otro el marido".⁷⁴ Con razón el crítico añade que "esta distribución de los papeles es exigida muy sutilmente" por la feminidad de Frédéric. Ahora bien, Frédéric, en la *Educación*, es la principal encarnación de Flaubert. Puede decirse en definitiva que, consciente de esta feminidad, la interioriza convirtiéndose en la esposa de Deslauriers. Muy hábilmente, Gustave nos muestra a Deslauriers turbado por su mujer, Frédéric, pero nunca a ésta emocionada ante la virilidad de su marido.⁷⁵

Las cartas de Alfred tienen a veces giros curiosos: "Iré a verte el lunes sin falta a eso de la una. ¿Se te para?" "¡Adiós, viejo pederasta!" "Te besó el Priapo", "Adiós, querido viejo, te beso

⁷³ Es el término que usa Beaudelaire para caracterizar a Emma Bovary.

⁷⁴ Kempf; artículo citado. Recordemos el "noviazgo" de Gustave y de Maxime.

⁷⁵ Salvo tal vez en un pasaje ambiguo que Kempf cita sin juzgarlo convincente: "Un hombre semejante, —dice Frédéric de Deslauriers— valía por todas las mujeres". ¿Habría que ver aquí la incondicional "virilidad" de Frédéric o esta confesión: ser la querida de un hombre semejante me daría más goce que la posesión de todas las otras mujeres, mis hermanas? Hay que notar que, en la *Educación sentimental*, Deslauriers trata de poseer a las mujeres amadas por Frédéric. Fracasa con la señora Arnoux, pero le va bien con Rosanette (Frédéric le había dado autorización para intentarlo). Ahora bien, no cabe duda de que esta clase de trío era del gusto de Gustave. Cartas inéditas de Bouilhet prueban que éste se había acostado con la Musa y que Gustave lo supo. Del mismo modo, Maxime se acostó con la mujer divorciada de Pradier, que quería tan sólo a Gustave, y éste le dio permiso para hacerlo.

socratizándote".⁷⁶ Me parece que el uso epistolar de estos "giros" marca claramente que no se referían a ninguna práctica real. Además, finalmente, ello se había generalizado y parece haber sido adoptado, entre el 42 y el 45, por todo el grupito de camaradas de Flaubert: éste advertía a Alfred que Du Camp lo socratizaba (lo cual equivalía, sin ninguna duda, a esta otra fórmula: "Maxime se acuerda de tu buen recuerdo") y Alfred contestaba: "Yo lo sodomizo". Bromas, pues. Pero no inocentes: entre muchachos de más de veinte años estas picardías pederásticas no son habituales. Por otra parte, aunque tendieran a convertirse en bien común del grupo, fueron introducidas por la pareja y, verosímilmente, sobre todo por Alfred. Se notará que éste se adjudica el rol activo: es él quien acaricia y socratiza. ¿Será por ser consciente de la turbación femenina que provoca en Gustave? O mejor dicho: que ha provocado. Cuando intercambian estas cartas, los dos amigos están muy alejados el uno del otro. Y encontramos más tarde, en la Correspondencia de Flaubert, esta confidencia:⁷⁷ "¿Se parecerá (David) al rey músico de la Biblia, de quien siempre he sospechado que sentía por Jonatán un amor ilícito?... Un hombre tan serio, por otra parte, tiene que ser calumniado. Si es casto, se lo considera pederasta: es la regla. Yo también tuve durante cierto tiempo esa reputación. También he tenido la de impotente. Y Dios sabe que no he sido ni lo uno ni lo otro". En este texto no cuenta tanto la negación (sobre todo porque Gustave, por propia confesión, fue plena y totalmente, durante dieciocho meses, impotente),⁷⁸ sino el dato que nos da: ha pasado por pederasta. ¿Cuándo? "Viejo pederasta", le dice Alfred cuando precisamente Flaubert, corriendo detrás de las prostitutas y los burdeles, intenta demostrar que no es impotente ni homosexual. En otros términos, lo que está en el origen de esta reputación calumniosa no es su castidad. A menos que ésta se remonte a su adolescencia: en las *Mémoires d'un fou* cuenta que su primera experiencia sexual lo asqueó de las relaciones carnales y de sí mismo; ¿acaso no resistió, en estas condiciones y durante mucho tiempo, a quienes querían arrastrarlo a los lupanares de Ruán? Pero puesto que Alfred, su único confidente, se hace cuatro

⁷⁶ Estas citas están hechas de acuerdo con una fotocopia de las autógrafas, que Roger Kempf ha tenido la amabilidad de pasarme. Se las puede encontrar, junto con muchas otras, en su artículo citado.

⁷⁷ A Louise, 1º de septiembre de 1852, *Correspondence*, t. III, pág. 11.

⁷⁸ Volveremos más adelante sobre esto.

años más tarde el eco de este rumor, imaginamos fácilmente que sabía de qué hablaba. Parece, pues, verosímil que el muchacho haya deseado más o menos explícitamente completar la amistad con una unión carnal en la cual Alfred habría desempeñado el papel masculino. Y que, si en esos tiempos "pasó por pederasta", fue en razón de la actitud que tenía hacia su amigo.

Digámoslo en seguida: según todas las apariencias, su espera pasiva y turbada fue decepcionada. Sin duda era bonito en esos tiempos y tenía el encanto ambiguo de la adolescencia; Alfred estaba en la edad en que los deseos son todavía inciertos: nada prueba que no se haya sentido también seducido —como Deslauriers por Frédéric— por el encanto femenino que se desprendía del cuerpo joven. Pero si hubo caricias, contactos sexuales, algunas sesiones de masturbación recíproca —yo lo dudo— todo terminó muy pronto. La razón es que Alfred tenía demasiada virilidad para interesarse mucho tiempo en los muchachos y demasiada pasividad femenina para complacerse en desempeñar el papel de homosexual activo. A partir de 1838, a lo sumo, descubrió sus gustos verdaderos: recibir las caricias de una mujer venal y humillada, ése es su gusto. Su homosexualidad, si es que fue realmente pronunciada, era también enteramente pasiva: sus cartas lo prueban, le gustaría hacerse ver por Gustave cuando goza, estremecido, y saber que el espectáculo de este abandono excitaría al voyeur a pesar suyo. Pero esto no es más que un fantasma: él describe sus voluptuosidades para completarlas mediante la turbación que habrán de provocar, dos días más tarde, en provincia; es aislarse: él no da ni participa en nada, por el contrario, frustra, ofreciéndose y sustrayéndose a la vez. A pesar de la cantidad de citas y la ingeniosidad de Roger Kempf,⁷⁹ permanecemos en el terreno de las conjeturas. Pero, en el fondo, no es tan importante. En realidad, la amistad, para Gustave, es totalitaria y no recíproca. Comienza con un juramento (en su adolescencia él proyectaba escribir un cuento cuyo título conocemos: "El juramento de los amigos") que es sólo el homenaje, e implica el don señorial y la fidelidad, en cuerpo y alma, del vasallo; para ser completo debería implicar la cohabitación,⁸⁰ el trabajo en común, si no la colaboración,

⁷⁹ Que, por otra parte, está de acuerdo también él, puesto que el título de su conclusión es "Después de todo, ¿por qué no?".

⁸⁰ Cf. la primera Educación: "Deberíamos morar en la misma casa...", etcétera.

el celibato, etc. Si Gustave sintió sexualmente estas exigencias como un deseo de ser poseído por Alfred, no era más que la totalización carnal de su relación: no precisamente su verdad, sino una de sus verdades. Y la frustración amorosa traducía ésta podría encarnarse en aquélla e igualmente bien de cien otras maneras. Gustave quiere, es cierto, ser el amante; de todos modos, es menester que el amado tenga alguna necesidad de él, aunque sólo sea de la manera en que se dice que Dios necesita de los hombres. Por lo menos, anhela no sentir que a los ojos de Alfred, Baudry, Voivin, Chevalier y él mismo son intercambiables. Después de todo, el Señor lo ha distinguido y aquí comienza el malentendido: lo que reclama el menor es algo que el mayor, por constitución, es incapaz de darle. Un pasaje de la correspondencia entre ellos me ha llamado la atención: estamos en el 42, el 23 de setiembre, la familia Le Poittevin está en Fécamp, como todos los años, la de Flaubert en Trouville: Gustave ha intentado imitar a Alfred; le escribe orgulosamente que durante todas las vacaciones no ha hecho más que frecuentar a un niño y a un idiota. Conocemos ya sus razones: la infancia lo fascina tanto como la idiotez y la "bestialidad"; encuentra en ellas el mundo rudimentario y terrestre de sus viejos ensueños; y además, le gusta también imitar a su maestro y anudar esas amistades contra los hombres. Si aún recuerda la época en que creía ser, a los trece años, el objeto del afecto tal vez fascinado de un muchacho grande de dieciocho años, ¿qué podía pensar de la respuesta suavemente implacable del joven Le Poittevin: "Si en Trouville eliges como compañía a un marinero estúpido y a un niño de ocho años, está bien, pero estás por debajo de mí, que no elijo ninguna compañía"?

¿Alfred bromea? Apenas: dice jocosamente lo que piensa. Frecuentar a un niño es un momento de la ascesis cuya culminación habrá de ser la soledad total. Es verdad que la carta fue escrita cinco años después del período viviente de su amistad: el que, hacia los años 35-36, se ganó a Gustave como discípulo permanente, era el byroniano maldito; y ¿qué esperar ahora del estilista que ha tomado el partido de la imposible inmovilidad? No importa: se habrá percibido una especie de suficiencia de esta charlatanería —y que se remonta lejos—. Alfred estima a Gustave, sin duda, pero con un sentimiento muy acusado de su propia superioridad. Este sentimiento vuelve a aparecer por todas partes. Por cierto, hay declaraciones de amistad, secas y escasas. Por ejemplo: "Vuelve, pues.

Tengo sed de tí; somos dos trapenses que sólo hablan cuando están juntos". O también: "Tengo muchísimas ganas de volverte a ver; a pesar de todo hay algo que sangra en nosotros cuando estamos mucho tiempo separados. La distracción impide al principio sentirlo, pero no estamos mucho tiempo distraídos y la costumbre se despierta". Se habrá notado el "a pesar de todo" y el "mucho tiempo". Si la separación no dura demasiado, la distracción basta para ocultar lo que es tan sólo una costumbre. Si esta termina por despertarse es porque Alfred, que no se divierte nunca con nada, no está "mucho tiempo distraído". Y esta extraña restricción en la misma carta, una de las más amistosas:

"Cuándo podremos... charlar un poco como dos viejos amigos...?"

"Por mi parte, tengo muchas ganas. Te quiero mucho, pero a veces te debo parecer extravagante. Es una vuelta que tienen las personas muy felices o muy desdichadas". ¿Por qué este "pero", sino para responder de antemano a una acusación de indiferencia? En realidad, Alfred casi no escribe. De las treinta y siete cartas que nos han quedado, casi todas —aparte de las cinco primeras— empiezan con excusas:

Nº 6: "Te pido mil veces perdón, querido amigo, por el olvido en que, al parecer, te dejo...",

8 de diciembre de 1842.

Nº 7: "Estoy realmente avergonzado, mi querido Gustave, del retraso en que estoy contigo; pero soy muy perezoso y estoy muy ocupado, muy aburrido",

30 de diciembre de 1842.

Nº 8: "Realmente estoy avergonzado de mi conducta contigo... uno hace promesas pero las cumple difícilmente... (y después de cuatro o cinco líneas) te escribiré más largo pero..."

18 de marzo de 1843.

Nº 10: "Acabo de enterarme de que estás furioso conmigo...",

15 de mayo de 1843

Nº 11: "Realmente debo pedirte perdón, mi querido Gustave, por mi largo y culpable silencio...",

7 de junio de 1843.

Nº 12: "Si no te he escrito antes, carísimo, no es precisamente porque me ha faltado el tiempo: sólo el valor me ha faltado, como de costumbre...",

25 de julio de 1843.

También se disculpa por su enfermedad ("Como siempre estoy enfermo...") pero Flaubert no cree la cosa: al recibir la carta del 7 de junio de 1843, escribe a Caroline, con una mezcla

de inquietud y desconfianza: "¿Alfred ha estado enfermo? ¿Estaba realmente enfermo o sencillamente indispuerto? Ese canalla escribe tan pocas veces que uno no sabe nunca si vive o qué es de él".⁸¹

Nº 15º "Perdón por esta cartita, mi querido Gustave, pero...",
23 de setiembre de 1843.

Nº 18: "Sea cual fuere el placer que siento habitualmente al ver tus cartas, he sentido de verdad un momento de remordimiento al leer la que acabo de recibir. No es que no piense en escribirte...", etc.,

14 de diciembre de 1843.
Nº 19: "Si te di la impresión, mi querido niño, de apartarme un poco de ti desde hace algún tiempo, es que..."

Nº 23: "He tardado un poco en escribirte, viejo querido, porque he trabajado mucho... hacer Arte es también pensar en ti",

15 de setiembre de 1845.
Nº 25: "Hace mucho tiempo que pensaba escribirte, mi querido Gustave, pero no es sólo mi pereza, perfectamente conocida, lo que me ha retenido: he debido escribir a mis dos familias por lo menos algunas líneas en distintas ocasiones...",

9 de setiembre de 1846, Florencia.
Nº 26: "Hay que tener cierta indulgencia con un amigo perezoso...",

17 de abril de 1847.
Nº 27: "Sería una gran vergüenza demorarme, querido amigo en enviarte la carta prometida (si no me hubiera puesto a trabajar de nuevo en Béliat)",

13 de diciembre de 1847.
Las cartas que siguen, en la selección de Deschames, sin fecha, son del mismo estilo. Cuando los dos están en Ruán, escribe a menudo para dejar en nada una entrevista:

Nº 28: "No he podido ir a verte hoy... mañana me es imposible..."

Nº 29: "Todos estos días he estado solicitado..."

Nº 30: "Me veo forzado a fallarte mañana..."

Nº 31: "He tardado un poco en escribirte..."

Nº 32: "...me había arreglado (para oír tu novela). El viernes sucede un asunto a mi padre. El tuyo, que lo había visto, lo sabía: pensé que te lo había dicho.⁸² He ido a ver a monsieur Senard que no estaba. Había debido regresar el sábado."

⁸¹ Correspondence, Supplément, 15 de junio de 1843.

⁸² En otros términos, Alfred ni siquiera se tomó el trabajo de dar el recado a su padrino. Había sido esperado y no fue, sin dar aviso.

bado... Sénard me ha citado para hoy... mañana iré, pero con Levesque y Boivin. El miércoles estoy ocupado, por lo tanto no podré estar libre hasta el jueves y, de todos modos, no te puedo prometer más que mi buena voluntad para el viernes o sábado: creo, en fin, que no habrá inconveniente". ¡Y cuanta altanería cuando el desdichado Gustave se permite protestar! El 15 de mayo del 43:

"Me acabo de enterar de que estás furioso conmigo, de que envías a Deville, con el cartero, dos tomos de injurias que se me remiten; el asunto es burlesco y merece ser explicado..." (Sigue una "explicación" poco convincente y cuyo mérito, a los ojos de Alfred, consiste en echar toda la culpa sobre las espaldas de Gustave). Y añade: "En cuanto a mí, en semejante caso, si hubiera tenido alguna cosa interesante, como tú también debes tener, para escribir, hubiera postergado para más tarde una filípica, pero te habría dado signos de vida. Creo que al no hacerlo has hecho mal y que te has portado muy tontamente; deseo dejártelo pasar, pero es algo propio de un hombre embrutecido, probablemente por los excesos, cuyo relato espero vas a decidirte a enviarme".

Un poco más tarde, el 8 de mayo del 44, nueva explicación, nueva filípica:

"Si te he dado la impresión, mi niño querido, de apartarme un poco de ti desde hace algún tiempo, es porque me había parecido que, de tu parte, en una ocasión reciente, había encontrado menos franqueza de la que yo esperaba. Esto me hizo ocultarte diferentes cosas que, de no haber sido así, estaba dispuesto a decirte. Fue triste actuar de este modo, pero me alegraría haberme equivocado".

El tono llama la atención si se piensa que la "crisis" de Gustave había ocurrido tres o cuatro meses antes y que éste estaba lejos de haberse curado. Por otra parte, Alfred añade secamente: "Envíame un relato detallado de tu estado. Espero que el campo y el mar ya te hayan curado..." El fin de la carta es aún más frío: "Adiós, mi querido Gustave, restablécete y cuenta siempre conmigo *et nunc et semper*. Recuerdos a tu hermana, que todavía estaba enferma cuando le escribió a Laure.⁸³ Cariños a los tuyos".

Condescendencia, severidad: ninguna preocupación real por la enfermedad de Flaubert. Sin embargo éste, cuando la sintió venir, habló sin duda a Alfred y, con seguridad, habrá hablado

⁸³ Es poner en el mismo plano las indisposiciones de Caroline (cuya gravedad aún no se conocía) y la enfermedad de Gustave.

de su estado subjetivo: el Maestro no hace siquiera alusión a ello: quiere un boletín sanitario. Es verdad que añade:

"No sé qué fatalidad nos sigue, pero se diría que hay algo que trata de levantar obstáculos entre nosotros, salvo que todo esto se resuelve en una pajita con la que se querría detener la unión de dos mares. ¿Por qué no nos hemos encontrado nunca juntos en París? Se diría que esta ciudad no puede albergarnos juntos hasta que llegue la hora en que no podrá dejar de recibirnos. Por lo menos, esperémoslo".

Pero todo el pasaje suena a falso, desagradablemente. La primera frase es pura literatura: nada puede parecerse menos a los dos amigos que los dos mares que se reúnen. Gustave, en rigor, podría en medio de su pasión ser comparado con un torrente. Pero el tranquilo quietista de Fécamp no tiene la violencia de una masa de agua en movimiento. A menos que quiera llamarse océano a esta inmensa laguna.

Si leemos bien, Alfred rechaza la reciprocidad y parece negarse más y más a medida que los dos avanzan en edad. Trece años, dieciocho años: algo funda una jerarquía. Veintitrés años, veintiocho años: el vínculo de vasallaje tiende por sí sólo a transformarse en una relación democrática. Ahora bien, el mayor no quiere de ningún modo ese lazo de igualdad. ¿Por orgullo? Sin duda. Pero no sólo por ello. Este hombre del gasto y de lo superfluo, este puro consumidor, este esquizoide, no está hecho en absoluto para la comunicación: no tiene nada que recibir y nada que dar. Las reservas y las escapatorias del 42 al 48 permiten comprender mejor lo que buscaba en Gustave en los años del 34 al 38.

Prefirió al niño no pese a su tierna edad, sino por ella. Recordemos que un día llegará a decirle: "¿Sabes que es muy duro el no pensar nunca en voz alta?" La frase es clara: Alfred hubiera podido escribir: "no hablar con nadie", "no comunicar lo que pensamos a nadie". Pero no: no llega hasta ahí. Lo que anhela es hablar en voz alta delante de alguien que sea suficientemente consciente como para dar su consistencia a la palabra proferida, pero suficientemente perdido para no arriesgar a que se convierta en un juez o incluso un testigo de parte entera. En la época de las grandes conversaciones del hospital general, Gustave llenaba maravillosamente una y otra condición. Era lo que yo llamaría el testigo mínimo; escuchaba, entusiasta y pasivo, sin contradecir jamás ni alterar los ejercicios espirituales de Alfred con sus prejuicios. Si intervenía, si superaba a veces al mayor, era por pasión: el Maestro desdeñosamente hacía proceso al mundo y el Discípulo gri-

taba de rabia y de asco. Esto es justamente lo que quería Alfred: su corazón seco no tenía necesidad de amar; todo lo que había en él de amor lo había bloqueado en su madre y lo había enterrado; anhelaba ser amado por un niño, como si la sensibilidad de otro, martirizada, pudiera llegar a ser su sensibilidad en tanto otra; se complacía en hacer nacer el escándalo y la desdicha en este joven corazón, como si dotara así a su propio pensamiento, puro y vacío, de una profundidad afectiva de la que había carecido hasta entonces. Alfred, lánguido Narciso, se amaba por intermedio de Gustave: no tenía ninguna necesidad de probar sus ideas, de enfrentarlas a las de los otros en razón de que eran suyas y él sólo podía producir éstas. No se preocupaba por pasar de la certeza subjetiva a la verdad: le encargaba a Gustave que proveyera con su admiración una certidumbre consolidada. Esto quiere decir que sólo emergía a medias de lo subjetivo: lo que lo maravillaba era sentir el peso que tenía para otro la menor de sus máximas. Comprendido a medias, adorado, adquiría a sus propios ojos una especie de adorable misterio: el estoicismo del Maestro, abstracta y estéril derivación de la vida, siempre necesita disimularse su formalismo. Gustave amaba una figura de carne con una voz, con una fisonomía; mediante este amor el Maestro sentía su voz, su fisonomía como la materia concreta de la Idea.

En esta amistad —que sólo Alfred pudo decidir— veo también prudencia: sabemos que este esteta, en razón de su identificación con su madre, está obligado a compromisos mundanos. Si teme a un juez, es porque tiene miedo, oscuramente, de que se pueda descubrir la contradicción entre sus principios y sus actos y, más profundamente aún, que se arroje luz sobre esta verdad parcial: su desprecio universal sirve para justificar su conformismo. Gustave es ingenuo, está arrinconado por su familia: el niño no descubrirá el sentido real de las actividades del Maestro. Este no se niega, cuando eso le da gusto, a burlarse o vituperar a sus padres: los ha puesto entre paréntesis y los ha salvado de las aguas. Le hace falta un amigo que no lleve la empresa de subversión hasta poner en tela de juicio su vida en familia. Cuando Lengliné se burla de Flaubert y cuchichea que las chiquitas lo consolarán en París de su destierro, Alfred se siente personalmente atacado: defiende los vínculos de familia contra la tontería de un papanatas y, aun en esto, a los límites del vasallo atribuye valor.

Este es el origen de la mistificación: elegido, el niño se sentía valorizado, pero Alfred sólo veía en él a un discípulo

virgen y limitado que habría de formar antes que el comercio con los otros lo deformara. Para el Señor es tan sólo un hombre a medias: sólo le gusta en él la receptividad, lo cual quiere decir que sólo cuenta consigo mismo. Narciso, puede contemplar su rostro en un joven arroyo. Por esta razón, la edad de oro de esta amistad se remonta a la infancia de Gustave. En cuanto éste se convierte en interlocutor valioso, pierde a los ojos de su amigo todo atractivo: elegido contra la comunicación, el Discípulo, poco a poco, se vuelve más exigente y, en nombre de esta elección misma, pide comunicarse con el Maestro. Alfred se niega: como no tiene ningún progreso que realizar, juzga que toda confrontación es ociosa. El menor conoce ahora al mayor de memoria y comprende perfectamente sus ideas: ya no hay misterio. Por cierto, todavía no discute: pero podría tal vez discutir, ¿es posible saberlo? ¿Juzgar? Alfred no toleraría que se lo juzgara ni siquiera en nombre de sus propios principios. Se aleja. En cierto modo puede decirse que pasa el tiempo escabulléndose. De aquí la penosa impresión, en Gustave, de desvalorizarse a medida que crece en años. Alfred lo quiso siendo niño por su infancia y contra los adultos; a medida que la diferencia de edad entre ellos pierde importancia, ve cada vez más ante sí un adulto futuro y tiende a amarlo menos. A la vez para recordarle la infancia perdida y mantenerlo a distancia se obstina, en sus últimas cartas, cuando ya hace mucho que Gustave es mayor, en llamarlo "mi niño querido", fórmula que debía desagradar mucho al destinatario y que, en efecto, a los ojos de un testigo que no es ni juez ni parte, traduce un estado de ánimo muy desagradable. Lejos de tener Alfred necesidad de Gustave, se aleja de él cada vez más, como de un cómplice que sabe demasiado. Y finalmente prefiere a él la soledad o cualquier otro, siempre que esté en el salón de su madre: Lengliné, Boivin, Ernest. No les encuentra interés; por el contrario, ellos no cuentan, con ellos se queda solo, imita a la mujer que goza, ahonda, bebe, escucha sus historietas riendo misteriosamente y no se entrega. Lo que lo aparta de Gustave es a la vez el recuerdo de su intimidad pasada y la fuerte personalidad de su amigo, que se afirma un poco más cada día. Cuando éste deja de escuchar pasivamente el monólogo de Alfred, estamos frente a un diálogo de sordos. He aquí, por ejemplo, las exhortaciones de Flaubert, salvajes, plebeyas, prácticas: "Piensa sólo en el Arte, en él y sólo en él. Trabaja. Es lo que Dios quiere. Parece que esto es claro..."⁸⁴ Piensa, tra-

⁸⁴ Génova, 1º de mayo de 1845, t. I, pág. 167.

baja, escribe; levántate la camisa hasta los sobacos y esculpe tu mármol como el buen obrero que no aparta la cabeza y que suda riéndose sobre su tarea...⁸⁵ Envía todo al demonio, a todo y también a ti mismo junto con todo, salvo tu inteligencia..."⁸⁶

Y he aquí algunas "respuestas" de Alfred: "He dejado de lado totalmente en cualquier plan de futuro, lo que no sea yo... la cuestión principal es ser artista. Admiro tu serenidad. ¿Proviene ésta de que estás menos desviado que yo, menos asediado por lo externo, o será que tienes más fuerza? Siempre estás contento de salvarte por un medio que yo también tendría y al cual no he tenido hasta ahora ganas de aferrarme. No quiero recibir la gloria que tal vez recogería extendiendo la mano".

Visiblemente, los dos hombres ya no se comprenden, aunque empleen todavía uno y otro las palabras claves que les encantaban en otra época. Flaubert se incomoda: su amigo, al parecer, lo ha valorizado sólo para desvalorizarlo más profundamente. El adolescente creyó que la mirada del Maestro le confería finalmente su ser: se da cuenta que éste no mira a nada ni a nadie, no lo ha mirado tal vez nunca y sólo tiene ojos para sí mismo. Frente a este ciego, Gustave, despojado de su realidad, se siente recaer en lo imaginario. Su decepción profunda no es por cierto extraña a su crisis del 44: es lo que tiende a mostrar la carta de Alfred, fechada el 8 de mayo siguiente: se encontrará en ella la prueba de que los dos jóvenes se reprochaban entonces mutuamente falta de franqueza. Pero no podemos comprender sus crecientes divergencias si no estudiamos la otra frustración que su triste amistad impone a Gustave.

B. LA NEGACION FALLIDA

A diferencia de su maestro, el amigo menor no es un "hombre de lo superfluo"; pues lo superfluo no existe en casa de los Flaubert, como tampoco el consumo puro. Gustave se embarcó, desde sus primeros años, en la empresa familiar. Ello basta para darle fundamentalmente la estructura de un "hom-

⁸⁵ Milán, 13 de mayo de 1845, t. I, pág. 171.

⁸⁶ Croisset, septiembre de 1845, t. I, pág. 192.

bre de lo necesario". Debemos empezar por explicar justamente esto.

Desde el comienzo del siglo las clases medias crecen: empiezan por pesar indirectamente en las decisiones de la clase dirigente y la conciencia de este poder naciente les hace sentir amargamente su impotencia política. Los más radicales de sus miembros serán republicanos a partir de 1830; la mayoría sigue despolitizada. Su problema es socioprofesional: cooptada por los ricos de entre las masas, no puede conservar sus privilegios si no los consolida y los aumenta sin cesar. Intermedia entre las clases "desfavorecidas" y las clases dominantes, nacida de las llamadas que la acercaban a las cumbres sin permitirle llegar a ellas, conoce su dependencia, y de ahí la ambivalencia en sus relaciones con los bien provistos —y su calidad— y de ahí su odio de clase por los trabajadores manuales. Llamo al representante de las clases medias en formación un hombre de lo necesario por oposición a los hombres de necesidad. Estos son los esclavos del hambre; aquél, gracias a la acumulación creciente del capital, es puesto en posesión de los medios de satisfacer la suya. Este hombre tiene lo necesario, pero por esta misma razón está alienado en ello: para evitar las caídas y las recaídas, para apartar de sí esta coerción de cuerpo, la necesidad física, encuentra su necesidad en lo social. Su tarea, mejor dicho su imperativo categórico, consiste en obtener confirmación del estatuto otorgado. Pero no se trata en modo alguno de una finalidad: se mejoran posiciones, se plantan jalones para una confirmación exterior y más solemne que no será más que un trampolín. La socialidad del hombre de lo necesario lo trastorna todo: come para trabajar, trabaja para ahorrar, ahorra para educarse, se educa para trabajar más aún. Nunca se detiene a gozar; el lujo y los bienes de este mundo no son asunto suyo: niega hasta los placeres que se encuentran a su alcance; pero también ahorra sobre las necesidades mismas: no sólo por economía sino para demostrar que se ha elevado por encima de la existencia simplemente natural y que ya no participa más de los groseros apetitos de la masa. Y es verdad: satisfechas de antemano, estas necesidades se han adormecido; de todos modos tiene el orgullo de no ocuparse de ellas; esto equivale a privarse de golpe de esos fines urgentes y amplios que se imponen al hambriento y lo llevan al combate. En cuanto a comer menos que un trabajador manual, el hombre de lo necesario puede lograrlo fácilmente: sobre todo cuando ejerce su oficio, como es el caso la mayor parte de las veces, en una tienda o en un

gabinete. Es el hombre medio por excelencia: el hombre de los medios, el hombre de los términos medios. Extraño a los fines reales de la clase poseedora, cuyo fin principal es la acumulación del capital, como a los de las clases explotadas, cuyo fin más imperioso es entonces la satisfacción de las necesidades, en el proceso social nunca es un fin en sí mismo (como lo es todavía oscuramente el hombre de necesidad cuando lucha contra la explotación que tiende a reducirlo a no ser más que el medio esencial de la acumulación) ni —como el capitalista a sus propios ojos— medio esencial de un fin absoluto, es decir, de la ganancia. Este auxiliar de los burgueses vive sobre una parte mínima de ganancia, que éstos le conceden a cambio de servicios definidos. En otros términos —ya sea abogado, médico o notario— es medio de medios: su fin propio consiste en restaurar los medios sociales o en regularizar sus relaciones. Esto quiere decir que no abandonará su función de administrador o comisionado y que estará constituido por la interiorización de su cargo. Los términos iniciales y, del mismo modo, los términos últimos de una serie práctica se le escapan: en razón misma de que su realidad social no está nunca en el comienzo ni en la conclusión de una empresa; él capta claramente, en cambio, los intermediarios-medios, medios de medios, apariencias de fines que se convierten en medios en cuanto se los alcanza, porque su condición misma es la de intermediario. Ni siquiera un soplo de libertad: está paralizado por todos los sistemas que ha construido para disolver la teleología sin perder la instrumentalidad; de aquí lo que se podría llamar su imperativo mayor: "Actúa en forma de tratar a la humanidad en tu persona y en la de otro como un medio y nunca como un fin". De pasada el hombre de lo necesario cifra su orgullo en llegar a ser el mejor medio posible; se da, en conocimiento de causa, el ser-medio como fin absoluto y pretende reinar sobre el mundo instrumental.

Esta era la moral de Achille-Cléophas: consideraba a sus hijos como los medios de que había provisto a su familia. Convertía ésta, sin ninguna duda, en un medio de progreso para la ciencia y a la ciencia, inversamente, en un medio de existencia para su familia. Estoy seguro de que el orgullo de conocer, la curiosidad de las indagaciones singulares y apasionadas lo extrajeron de este fango y le permitieron conocer, como hombre de ciencia, fines absolutos como el saber y goces de lujo como el descubrimiento. Pero su realidad profunda seguía estando condicionada por la mediocridad de lo improductivo.

Gustave no podía escapar a este condicionamiento como tampoco podía Achille. Toda su gravedad sostenía y alimentaba la seriedad morosa de la familia. De niño, creía en todo, se daba enteramente a los juegos severos del ahorro; no podemos dudar que no haya estado penetrado de sus responsabilidades fundamentales. Con tal de arrancar una sonrisa a su padre, el niño no pedía nada mejor que llegar a ser el medio más decidido, el más desprovisto de fin: en realidad, ya lo era. El drama provino del "derecho de mayorazgo", de los "sarcasmos" familiares, del colegio: Gustave tuvo la amarga revelación de que no era un buen medio. Por este descubrimiento fue torcido, falseado, desviado; la trama de la cual estaba hecho, de todos modos, la sustancia Flaubert de la cual él era un modo menor y monstruoso, ¿cómo podía cambiarse? Ella llevaba al extremo sus contradicciones: se puede soportar ser un mal medio si uno se tiene por un fin. Pero, ¿si han hecho de uno un medio en el punto de partida? Gustave pedía tan sólo ser un instrumento de primera clase: esto le era negado, y no otra cosa. Desde sus primeros años fue estructurado por la empresa común; a través de la alienación al padre quedó alienado a la organización Flaubert: el vasallaje —su pulsión primera—, lo introduce por impulso feudal en ese microcosmos en acción; el utilitarismo, estilo de vida del Señor, es adorable, el niño lo interioriza, lo convertirá en el más profundo, más extenso y más duro de sus macizos submarinos. Todo esto, por supuesto, se hizo sin palabras: incluso cuando adolescente, no tiene palabras para designar el basamento sobre el cual descansa todo el edificio y que es anterior a todo: incluso a los "celos ambiciosos" que lo trabajan. De hecho, no está celoso de una mujer, ni de la gloria de un capitán o de un autor: sino de un cargo honorífico y del dinero que éste significa indirectamente. Está de acuerdo en el imperativo Flaubert: esta organización debe estar en condiciones de proporcionar el médico mejor y más caro de Ruán; en caso de sufrir un deceso, también ella debe estar en condiciones de enviar a otro de sus miembros en reemplazo rápido del miembro fallecido. Su desdicha comienza, pues, a partir de este acuerdo original: sus rabias y sus desolaciones sólo tienen la fuerza que reciben de su frustración primera; hemos visto que eran extremas: ello se debe a que la frustración misma tiene un extraordinario poder.

Naturalmente, Gustave no ve que estos "celos ambiciosos" y las tendencias que los sostienen son determinaciones prácticas del utilitarismo: el vasallaje, los impulsos feudales, el deseo de

creer bastan para enmascarar, en él, al arribismo Flaubert en su pesada realidad. Cuando adquiere conciencia de sus celos ya todo está desencajado; el arribismo se muestra pero sublimado en desesperación; de hecho, el niño se plantea en su instrumentalidad y se descubre como un útil mal hecho que van a desechar. A partir de allí sus debates —interiores— con la familia se referían al destierro donde se mantiene a un niño que no había solicitado el nacimiento; sus sentimientos por su hermano expresarán su asco ante la injusticia universal. Impulsos rechazados, sentido exigente de la justicia: verá esto en su corazón, y esto también veremos en primer plano del escenario. Pero el fondo es este absurdo infinito: los fines-medios que se convierten en medios-fines. Lo han formado cuidadosamente, él retomó todo por su cuenta; pero ocurre que de este medio consciente y organizado nadie quiere hacer uso. Descubre la inutilidad, pero no a la manera de Alfred, como una arrogante gratuidad sino como un menor ser, como un rechazo objetivo de utilizarlo. Participando de los principios y las pasiones de sus extorsionistas, no puede librarse por la rebelión; la negación, informulada, informulable —y sin efecto real— se ahoga en las fantasmagorías del resentimiento. Ya busque a Dios, ya denuncie la aridez de las certidumbres raternas, sueñe con la gloria o con el suicidio. el niño no deia de practicar, hasta dejar el colegio, un trabajo ingrato. repugnante, obstinado: quiere ser por lo menos el igual de Achille v. en el mismo momento, su cuerpo resiste y lo traiciona. Todas las conductas, todas las actitudes, todos los sueños de Gustave están rigurosamente condicionados por su ser Flaubert o, si se quiere, por su carácter de medio y por su carencia de ser singular; carencia de ser, es decir, por la sentencia supuesta del padre que no lo encuentra bastante Flaubert y a la vez lo determina a no ser más que un Flaubert de segunda categoría. La austeridad de su vida familiar descansaba enteramente en la pasión utilizadora pero. a la vez, ésta se le disimula: es la "virtud por complexión". Del mismo modo. el Saber del médico filósofo confiere a la empresa una alta dignidad casi desinteresada: la Ciencia se consagra a la Universidad; así, los progresos de los Flaubert están ligados a los progresos del Pensamiento: el niño puede incluso imaginarse, sin mala fe demasiado visible, que éstos no son más que la recompensa de aquéllos y que el investigador, llevado por el único deseo de conocer, acepta las distinciones o el dinero sin reparar en ellos, por modestia. Es un tema que se encuentra a veces en los escritos de Flaubert, pero rara vez:

en sus obras, la Ciencia enriquece. Y, sobre todo, ni en sus primeros cuentos ni en sus cartas encontramos en él una verdadera preocupación por conocer el mundo. O más bien, curiosamente, todo ocurre para este adolescente de quince años como si el universo de la Ciencia ya fuera conocido. No tiene curiosidad: ¿de qué vale afinar en los detalles puesto que los principios de conjunto están establecidos? Ya que todo es sabido, corresponde a los arranques del poeta y del filósofo hacer el total. Dicho de otro modo, los celos ambiciosos de Gustave lo llevan a codiciar el dinero, los honores, una cierta cualidad que marca la superioridad de los Flaubert sobre los otros hombres; pero —asqueado por los aforismos del padre y los éxitos del hermano mayor— jamás anheló conocer por conocer.

Si consideramos las cosas desde su base, hay que ver en sus elevaciones, sus desprecios, sus apelaciones a Dios, su misantropía, otros tantos intentos de diversión y de compensación que son, pese a todo, periféricos, por lo menos en esa época. Este muchacho quiere hacer carrera, quiere abrirse camino; las exigencias de su romanticismo negro no deben —lo hemos dicho— ser tomadas a la ligera. Pero no hay tampoco por ello que dejar que nos disimulen la seriedad profunda de un muchacho que sueña en llegar a ser un medio notorio, un notable de su buena ciudad de Ruán. El se quejaba, intentaba con frecuencia descalificar a estos medios-fines que sabía de antemano no habría de alcanzar. Pero estos trucos, este recurso al orgullo, al éxtasis, lejos de probar su nihilismo, nos revelan desde el origen —en el sentido en que se dice “soldado perdido” desde el putsch de Argel— a un utilitarista perdido. Quiere obligar a su familia y a sus condiscípulos a pagar el precio más caro por el mal que le han hecho, se aparta de sus intereses groseros y ve que se hunden a sus pies, justamente porque es incapaz de desprendimiento. Este vasallo supernumerario, para arrancarse por arriba del mundo de los intereses, empezó por dedicar su vasallaje rechazado a esos grandes ausentes: Dios, la Nobleza del corazón, la Nobleza a secas, cuyas no-presencias se le presentaban como un régimen muy suavizado de no-ser. Pero, para su desgracia, la elevación solitaria es pura irrealización. De ella podría resultar un ciclo de períodos cortos, aunque lánguidos, el retorno de ascensiones imaginarias seguidas de caídas amortiguadas por dispositivos automáticos de freno, si la envidia, el encono celoso, el terror de reventar como una rata caída en una trampa, el arrivismo exasperado y contrariado en sus

consecuencias inevitables, el odio fratricida y la vergüenza, la total sumisión a la familia y la repugnancia invencible por el destino que ella le depara, en una palabra, si todas estas pasiones salidas de su condición social y de su situación particular no hubieran calentado al rojo el sistema autodefensivo, produciendo cada día elevaciones más ambiciosas y caídas más brutales sin dar por ello a Gustave la potencia negativa que le hubiera permitido rebelarse. Cuando Alfred tiene un movimiento de amistad hacia él, el menor de los Flaubert ya había comprendido que iba a reventar si no aprendía a decir no, a impugnarse, a impugnar todo lo que todavía respeta.

El niño está deslumbrado por su futuro Maestro: ve en él al arcángel del rechazo. Le Poittevin, en efecto, está pasando por su período byroniano: desafía a Dios, es decir al Padre eterno; a los ojos de Gustave es el vencido invencible. Vencido: nada puede gustarle más al niño, víctima de una maldición que lo obliga a partir perdiendo. Invencible: en esto Alfred le servirá de modelo; el Maldito, teólogo magnífico, tiene fuerza para oponer a su Creador un indefectible No. La negación es el arma absoluta: Flaubert quiere entrar en la escuela de Satanás para aprender a servirse de ella.

Aquí comienza el malentendido: Alfred es un byroniano de ocasión. Le gusta, en esa época, expresar su malestar, sus rencores y su orgullo condenando la "obra de Dios" y apostrofando al Creador: sabemos que sus certidumbres íntimas, nacidas en su protohistoria, le dan fuerza para afirmar y negar categóricamente. Pero la posición del vencido no le conviene: la prueba es que cesa abruptamente de escribir. Sin duda la vida es en principio una derrota, para quienes aceptan vivirla; Le Poittevin cree tener fuerza para rechazarla: "Vivir sin vivir"; habrá de matar en él "todo lo que hay de humano"; Gustave ignora que hay dos negaciones: la del Maestro y la del esclavo. Alfred intenta practicar la primera: se pone por encima de la vida y, simultáneamente, trata de destruirla. Así, pues reemplaza a la rebelión con una negación global y tranquila: el mundo de los trabajos y de las penas se hunde a sus pies, el joven será a la vez un "yo pienso" vacío y una joya superflua. En cuanto a Gustave, reclama el uso de una negación paciente, laboriosa y corrosiva que se lanzaría contra los detalles tomados uno a uno sin poner en cuestión los principios inculcados y las pulsiones fundamentales. Hombre de lo necesario, necesita impugnar la situación que le es hecha, en el medio de la necesidad y en nombre de los mismos valores que ese medio produce. Sin duda espera vagamente que se

producirá una inversión al término de la impugnación progresiva y que ésta será la recompensa. Pero no sabe aún si su victoria le permitirá escapar a la empresa de lo necesario, o confiére. Para decirlo todo, si tuviera que elegir, optaría por la segunda solución: anhela tener fuerza para denunciar públicamente la injusticia, de la cual se cree víctima, pero esta denuncia sólo adquirirá todo su sentido si se dirige a los hombres de lo necesario. En consecuencia, la negación debe ser interior al sistema. El ideal para el mal amado rencoroso consistiría tal vez en demostrar, por la exposición de su caso, que el mundo es malo, pero que no existe otro y que, en consecuencia, es en vano intentar evadirse de él o cambiar cualquier cosa. Por dos razones: este mundo lo ha herido, este mundo es el único que podrá curarlo y además el niño, diga lo que dijere, ha interiorizado ciertas normas que son ahora parte de él mismo: respeta el trabajo de las "capacidades", la Ciencia, el dinero, la propiedad. Sus primeras obras son prueba de ello: Garcia se desvanece de rabia pero no sueña en negar la importancia de los honores y de la riqueza: los quiere para sí mismo, eso es todo. Lo que Gustave pide a su nuevo Maestro es que cambie su resentimiento temeroso en rebelión limitada.

Ahora bien, no necesita mucho tiempo para descubrir que, por debajo de un byronismo prestado, Alfred se mantiene en una negación universal y fija de la vida y que adopta sobre cualquier cosa el punto de vista de la muerte, es decir, el de la Nada. Pero, le dice suavemente su Señor, es también el punto de vista del Ser. Alfred le tiende los brazos, sonriente, gracioso, paciente y tan hermoso; ⁸⁷ lo que más quiere es elevar a su vasallo hasta él.

El niño está fascinado pero inquieto; quiere identificarse con esta gracia maravillosa, pues ama; sólo pide abandonarse en manos del amado: físicamente, sin duda, y moralmente, es seguro. El mayor es *animus*, el menor es *anima*. Identificarse es demasiado decir: Gustave, más modestamente, pide sumergirse en Alfred: él sólo será su Amo, y muy parcialmente, sino en la medida en que se funda en éste. ¿Fascinación o vértigo?

⁸⁷ Que yo sepa, no contamos con ningún retrato de él. Pero Gustave tiene un tal horror por la fealdad, siente una tal atracción por la belleza visible, que sólo es posible que haya sentido un amor semejante por un muchacho bien parecido. ¿No se dijo, más tarde, de Maupassant, que era la imagen viviente de su tío? Y, como sabemos, el sobrino era muy buen mozo.

No lo sabe: ¿Habr  de volar o caer en un abismo? Dejarse tragar por Alfred, ¿es finalmente encontrar el Ser o suprimirse? El Señor no quiere nada; de su abstención filosófica extrae una condenación radical de la realidad; el universo descalificado no es más que una lluvia de confetti, un cosquilleo de reflejos, nada vale la pena de que se levante un dedo; el joven Edipo se hace inútil para identificarse con el ser de una Yocasta demasiado bella. Gustave comprende ahora: si alguna vez se junta con el Amo, encontrará all  arriba la nieve eterna, la anorexia. La angustia se apodera de él; tiene pasiones estrechas y salvajes: alberga el áspero deseo de llegar a ser un gran Flaubert para arrancar una sonrisa y tal vez lágrimas a su padre, quiere conducir a su familia al asalto de la sociedad ruanesa; llegar, aventajar de una manera u otra al brillante Achille: ¿cómo no habría de ver que estas aspiraciones humanas, demasiado humanas, están condenadas sin recurso por la filosofía de su bienamado? Este desprecia soberanamente objetivos tan mezquinos. Gustave, hombre de lo necesario, se siente aplastado con sus congéneres por la implacable incuria del hombre de lo superfluo. A la vergüenza de ser un mal medio se añade la de querer ser uno bueno: aquí tenemos la clase media en cueros; ante la mirada de un bien provisto Gustave descubre, en la vergüenza, que forma parte de esa clase media. Una sola salvación: trepar hacia ese rico que lo espera. Pero esto equivaldría a arrancarse el corazón:  l se aferra a sus deseos, a su resentimiento, a su desesperación, a sus esperanzas vanas y conscientes de serlo: ¿qué se le ofrece all  arriba? Ni siquiera una revancha: el olvido. Obrar  sobre sí mismo, sobre él solo, se vaciará de todo y, durante esta ascesis, los malvados proseguirán,  mpunes, sus triunfantes carreras. La pequeña víctima ni siquiera escapará a sus "sarcasmos": simplemente se habrá vuelto insensible; pero los verdugos no lo sabrán. Y, sin embargo, en cuanto Alfred aparece, su superioridad brilla. Sobre todo. Incluso sobre el médico filósofo. Pues el verdadero filósofo es él. El "tiene ideas". Deslumbrantes. Irrefutables. Gustave no las tiene: ¿se pueden llamar ideas a sus aversiones oscuras, singulares, nacidas de la urgencia? ¿A este pensamiento cautivo, rumiado, obsesivo, incierto, a estas impresiones ínfimas que vegetan en su penumbra y buscan sordamente un lenguaje? All  no existe nada "razonable" ni razonado: son movimientos defensivos. Las ideas son un lujo; tenerlas es llegar a hacer su propio cielo con toda la angustia que esto implica. Alfred puede permitirse algunas: este bienamado tiene derechos sobre el mundo. Para él, la verdad existe. La suele

confundir con sus caprichos, porque es soberano. No verifica: inventa y sus invenciones tienen fuerza de ley. Gustave no puede permitirse afirmar ni negar: sus ideas, en caso de tenerlas, apenas formuladas se volverían falsas y él lo sabe. Imita a su amigo, toma prestado su poder de negación, adopta su lenguaje, pero las paradojas de Alfred no tienen más caución para el discípulo que el principio de autoridad y el amor que siente por el Maestro. ¿Cree Gustave en las teorías de Alfred? Sí y no: lo fascinan, lo convencen un momento, por autosugestión, pero ello no impide que roce sin cesar la certidumbre del Otro sin participar nunca de ella; si quiere apoderarse de ella, se convierte, en él, en convicción otra, es decir, convicción maligna que lo aterroriza porque lo ocupa sin colmarlo. "Alfred tenía ideas, yo no las tenía". Esto equivale a decir que nunca participó de las opiniones de su amigo: los pensamientos de Le Poittevin llenaban a Flaubert como los doblones del diablo y se convertían en hojas muertas cuando él las tocaba. Es decir que incluso el acuerdo intelectual entre ellos parecía frágil y engañoso. Gustave tiene conciencia de ser el elemento pasivo en los diálogos de los jueves ("Piensa por mí"); en cuanto a Alfred, no pretende ser un Sócrates, un partero de espíritus: "piensa en voz alta"; y con ello arroja a su amigo al pathos: a éste sólo le quedan los extremos, la pasión, la hipérbole, las "extravagancias"; insiste, escandalizado, en las ejecuciones sumarias, en ese juego de masacre que le devasta el corazón satisfaciendo sus rencores; se arrastra gimiendo a los pies del insensible Almaroës que le dice con una sonrisa un poco despectiva: "Es así; no vale la pena hacer un monumento de esto". Y ante eso la perra Flaubert, con sus "tetas colgantes", responde humildemente: "Recuerda que soy un loco".⁸⁸ En una palabra, si es verdad que, cuando descubrimos en otro, a quien queremos, su posibilidad propia, ésta llega a ser, en caso de que nos sea negada a priori, nuestra imposibilidad más íntima, Gustave se vio negar por Alfred el derecho a formar pensamientos racionales. Sin duda no se puede decir que el adolescente haya tenido inclinación por ellos. Pero el "filósofo" bienamado lo excluyó formalmente del "reino del espíritu", gracias al cuidado aparente que ponía en hacerlo acceder allí. Por esta razón el orgulloso discípulo, después del 47, habrá de dar al sentimiento una profundidad, una universalidad que alcanza a las de la Idea: Charles Bovary diciendo a Rodolphe:

⁸⁸ Dedicatoria de las *Memoires*: "Recuerda que estas páginas han sido escritas por un loco".

"Es la fatalidad". Eso quiere decir que intenta igualarse al Maestro muerto y tal vez superarlo; hay dos maneras de pensar: con el corazón, con la cabeza; una y otra, llevadas al extremo, alcanzan la misma verdad y la primera mejor que la segunda, puesto que une a la amplitud la intuición concreta de lo vivido en su singularidad. Por otra parte, a pesar del mimetismo que le hace retomar y radicalizar las teorías del Señor, queda sordamente convencido de que la "verdadera" verdad permanece en manos del pater familias: sólo existe la de la Ciencia y la Filosofía mecanicista (que, también ella, a su manera, es un nihilismo desesperado pero que conduce al utilitarismo). De Alfred, deslumbrante, seguro de sí, demasiado convincente, desconfía: lo que es bueno para él, ¿será bueno para mí? Y, ¿si estas ideas fueran falsas? ¿Y si, llenándose de ellas por amor, no pudiera librarme más de ellas? Respecto del modo en que el adolescente vivía los diálogos de los jueves, tenemos un testimonio casi contemporáneo: *Les Funerailles du docteur Mathurin*. Flaubert cuenta aquí las últimas conversaciones de un Maestro y de sus discípulos —dos: sin duda Ernest era admitido a veces en el juego de masacre—. "Si los hubierais visto agotar todo de este modo, secarlo todo..." Es claro que los tres compinches están, como aprendices de brujo, asustados de lo que están haciendo. Alfred sin duda no lo estaba: se trata por lo tanto únicamente de Gustave, dividido entre el entusiasmo, el celo iconolasta representado aquí, simbólicamente, por la borrachera), la conciencia temerosa de hacer mal, de blasfemar y, en definitiva, de vender su alma al Diablo, es decir, de escoger deliberadamente la parte nocturna, y una cólera creciente contra los valores admitidos (admitidos también por Gustave) que no se defendían demasiado bien.

"Hay en sus corazones una fuerza que vive, una cólera que sienten subir gradualmente del corazón a la cabeza, sus movimientos son cortados, su voz es estridente, sus dientes castañetean sobre los vasos; beben, beben siempre, disertando, filosofando, buscando la verdad en el fondo del vaso. Es la felicidad en la embriaguez y la eternidad en la muerte. Mathurin sólo encontró la última. Esa noche, entre estos tres hombres, ocurrió algo monstruoso y magnífico... todo pasó ante ellos y fue saludado con una risa grotesca y una mueca que los asustó... volvieron a beber... era un frenesí, un furor de demonios borrachos... Mathurin, entregado al cinismo... avanzará hacia él con todas sus fuerzas, se sumergirá y morirá en el último espasmo de su orgía sublime". Mathurin era al

principio Flaubert padre —lo hemos visto antes— y después fue Gustave mismo. Ahora es Alfred⁸⁹ “pensando por” Gustave, quien, a la vez, se encarna en “los” discípulos; pero es también Gustave esforzándose furiosamente, “monstruosamente”, por fundirse en Alfred y alcanzar la “eternidad en la muerte”. En definitiva Animus piensa, Anima palpita: estas revisiones tan generales (“La metafísica tratada a fondo en un cuarto de hora”, la moral “bebiendo el duodécimo trago”) no son para el discípulo, todavía encadenado, más que una rampa de acceso a un Virgilio demoníaco: en cada escalón, el niño se despoja de una creencia o de una esperanza (en realidad no se despoja de nada, puesto que será menester volver a empezar el jueves siguiente: digamos que se lastima y se cubre de sangre); así debe ser, pues allá arriba está escrito: *Lasciate ogni speranza*. Alfred espera, fascinante y engañoso, cálido y helado. ¿Arriba? ¿Abajo? Todo es lo mismo: el Maestro adorable no es otro que Satanás y Gustave se condena por el amor que siente por él.

Le voyage en enfer fue publicado en 1835 (en *Arts et progrès*) y Satán, el poema de Alfred, en el primer semestre de 1836. Los dos escritos son, en definitiva, contemporáneos y como hay pocas probabilidades de que un niño de trece años pueda influir sobre un mozo de dieciocho, parece infinitamente probable que el mito del ángel caído, tan amado por los románticos, empezó por conmover a Alfred y, por este canal, a Gustave. Para *Le Poittevin*, lo hemos visto, es la época del pesimismo. Se identifica inmediatamente con el Maldito y este primer poema es tan sólo un largo apóstrofe al Todopoderoso. El menor capta la ocasión al vuelo: Alfred es el Demonio. *Le voyage en enfer* resume, en cierto modo, las primeras conversaciones del hospital general. Gustave se eleva por sus propias fuerzas hasta la cumbre del Atlas: adoración estática, primera transformación intencional de sus estupores. Sin embargo, no es capaz por él mismo, de salir de una meditación vaga:

⁸⁹ ¿Se ha observado que Mathurin, en sus últimas horas, resume en él de un modo impresionante las dos actitudes complementarias de Alfred: al saber que debe morir, se mata a fuerza de alcohol y profesa un hedonismo siniestro que es sólo una justificación del suicidio, al mismo tiempo que “llevando hasta el extremo su cinismo”, alcanza la eternidad por la muerte? La felicidad sensual por la orgía demoníaca y sublime, la tranquila ataraxia de las cumbres: el instante y lo eterno se contemplan el uno en el otro, ¿acaso no es éste el retrato de Alfred, tal como podía pintarlo Gustave en 1839, es decir, con un año de retraso en relación a las conversaciones del hospital general? Lo propio del menor de los Flaubert es el pathos del personaje y su estilo “grotesco”.

“Desde allá contemplaba el mundo y su oro y su barro, y su virtud y su orgullo. Dicho de otro modo, no es capaz ni de “analizar” --como diría él-- los comportamientos humanos ni de extraer las conclusiones de su estudio. En esta cumbre lo espera Alfred: “Y Satanás se me apareció”. El mayor lleva consigo al menor: “Y Satanás me llevó con él y me mostró el Mundo”. En una palabra, en cierto modo el Demonio hace que el joven autor vuelva a descender. Pero sólo a fin de hacerle ver el detalle de las grandes entidades —oro, barro, virtud, orgullo— que éste captaba en su conjunto. Por supuesto, se trata únicamente de multiplicar las experiencias: pero este empirismo (“Me mostró hombres de ciencia, literatos, fatuos, pedantes, reyes y sabios”) es tan sólo ficticio, en realidad Satanás operaba en campo cerrado, en el cuarto de Gustave. Los hombres de ciencia, los reyes, los sabios, eran convocados de palabra, de palabra eran sometidos al vitriolo de la negación y no resistían. Es decir, el Diablo fecunda la meditación pasiva de Flaubert enseñándole el uso del principio negativo. Después de la enumeración y el análisis disolvente viene la síntesis final: Alfred concluye; Satanás, resumiendo todo el saber adquirido en una frase, declara: “El mundo es el Infierno”.

En cierto sentido, es justamente lo que Gustave le pedía. Le ha encargado a otro que decida en su lugar a partir de un pensamiento otro. Pero se notará la prudencia del niño: aunque utiliza la negatividad de Alfred para sus propios fines, le deja la responsabilidad sobre ella. No retoma por su cuenta la marcha del Diablo y la fórmula final: la refiere. Basta con mostrar que desconfía.

Smarh da a entender mejor sus razones. Alfred desempeña el mismo papel. Veamos ahora cómo resume Gustave su relato a Ernest: “Satanás conduce un hombre (Smarh) al infinito... al descubrir tantas cosas, Smarh se siente lleno de orgullo. Cree que todos los misterios de la creación y del infinito le son revelados. Pero Satanás lo lleva todavía más alto. Entonces tiene miedo, tiembla, todo ese abismo parece devorarlo, se siente débil ante el vacío. Vuelven a bajar a la tierra: éste es su suelo; dice que está hecho para vivir en él y que todo en la naturaleza le está sometido. Entonces sobreviene una tempestad... confiesa una vez más su debilidad y su nada. Satanás habrá de llevarlo entre los hombres... Helo ahí a Smarh asqueado del mundo; él querría que todo hubiera terminado aquí, pero Satanás, por el contrario, habrá de hacerle sentir todas las pasiones y todas las miserias que ha visto...”

Esta vez la ascensión es practicada por Alfred: Flaubert puede elevarse totalmente solo hasta el monte Atlas, no más alto. El menor, aferrado a la capa del mayor, cree encontrar el conocimiento y sólo encuentra el vacío. Se apresura a bajar a su suelo, pero Alfred le demuestra entonces la vanidad de todas las empresas. De nuevo Smarh-Gustave gira en el vacío. Lo cierto es que éste solicitaba, para limar sus grillos, la paciente negación del esclavo. En el fondo anhelaba que se le permitiera condenar la organización familiar, descalificar la empresa paterna, en la cual desempeña un papel secundario, en nombre de otra empresa de la cual sería el único responsable.⁹⁰ Smarh girará indefinidamente en el vacío, habrá intentado ser poeta pero la vanidad de la empresa se le muestra cuando la mujer que ama (la Verdad) lo abandona por Yuk, el dios de lo grotesco.

Estas observaciones permiten dar un nuevo sentido al Rêve d'enfer. Almaroës, como sabemos, es en parte Gustave, pero también es Alfred. No hay de qué sorprenderse, el tema del doble, cuyo profundo origen en Flaubert ya he expuesto, se alimenta de pasada con todo lo que encuentra; más tarde Frédéric y Deslauriers representarán ante todo dos actitudes posibles, pero Deslauriers será, además, Maxime. Almaroës representa la materia, pero también la criatura privada de alma y, en consecuencia, de deseos: frente a Satanás, cuya representación por una vez asume Gustave, y que es un hijo menor maldito, encarna el "vivir sin vivir" del joven Le Poitevin y esta frase de la Carta XXXV podría aplicarse perfectamente a él: "Es fastidioso no pensar como nadie, y de nacimiento, estar cansado de uno mismo y de los otros, buscar la felicidad vulgar y no poder siquiera conseguirla". Así como esta otra (abril del 45): "He matado en mí lo que había de humano... tal vez he resuelto el problema como los tiranos de Tácito: *Solitudinem fecisse pacem appellant*".⁹¹ Lo que llama la atención en este cuento filosófico es la inversión de los

⁹⁰ Alfred sabe tan bien esto que le escribe el 7 de junio del 43: "¿Qué me dices del procedimiento según el cual debes proceder a paso de Flaubert y prometer a tu padre un rival de su nombre en otra rama? ¿Qué me dices del Código Penal?". Naturalmente, la intención es irónica. Pero doblemente: se burla del padre y el hijo, discretamente, en dos planos diferentes. De hecho Flaubert desprecia la ley, esa "otra rama", pero es verdad que anhela rivalizar con su padre e incluso superarlo. Para él la "otra rama" es el Arte. El Arte, y no el Derecho, se opone a la Ciencia. Por supuesto, el joven se guarda de presentar las cosas desde este ángulo.

⁹¹ La cita latina es inexacta pero, de todos modos, significativa.

roles y del sentido de sus conversaciones: Gustave-Satanás quiere hacer regresar a Almaroës a la vida humana, a los deseos, al amor, pues él mismo no es más que deseo. Pero el Amo triunfa: nada lo hará salir de su "inmovilidad impasible". Más notable aún es el hecho de que el enfrentamiento de estos dos seres es agonístico. Satanás detesta a Almaroës y en vano quiere golpearlo: este pasaje nos dice mucho sobre Gustave y la ambivalencia de sus sentimientos por Alfred: el menor teme al mayor, lo ama sin ninguna duda —tanto como él puede amar— pero le reprocha su frialdad helada, su indiferencia; este amante transido muestra su rencor y su admiración a la vez. Al mismo tiempo el hombre del deseo se aterroriza ante la idea de que debería arrancar de sí sus pasiones y las desdichas que acaricia.

Finalmente, lo hemos visto, el Diablo, vencido, se convierte en diablesa: se arrastra, aplastando contra el suelo sus pesadas tetas, como si la lucha entre ellos hubiera sido también una justa amorosa y, en la derrota, revelará al bello indiferente su feminidad. Julietta era sólo un simulacro: era Satanás que, bajo este disfraz, quería hacerse poseer por el Duque de Hierro.⁹²

Por primera vez el término "tentación" se encuentra en lo que escribe Gustave: ésta se resuelve en un fracaso ridículo; si el menor se ofrece al mayor, si quiere "inducirlo en tentación" por la belleza de su cuerpo joven o por la sumisión de su alma, puede bien volver a vestirse: Alfred no abandonará su benévola frialdad.⁹³ Pero, ¿no será que ha invertido los términos? En el fondo, ¿no es Almaroës el que tienta a Satanás? De hecho, en los relatos ulteriores, el Diablo es restablecido en su poder: es un caído, Smarh es sólo un pobre hombre, San Antonio sólo ofrece una resistencia pasiva. Si se emprende la lectura de la primera versión de la Tentación, sin conservar en la memoria las conversaciones del hospital general,

⁹² Roger Kempf muestra justamente que Frédéric, Deslauriers y madame Arnoux forman, en cierto momento, un trío en el cual domina el elemento pederástico. Pero esta vez la relación se invierte: Deslauriers, turbado por la feminidad de Frédéric, y celoso del amor que éste siente por la joven, quiere seducirla; si la posee, es a Frédéric a quien poseerá carnalmente. Esta inversión de los papeles no cambia en nada el fantasma: expresa sencillamente el anhelo profundo de Flaubert. Este es el tipo de celos dominadores que él hubiera querido suscitar en un amigo viril.

⁹³ Lo cual puede entenderse de dos maneras; o bien: "Sus caricias me han hecho gemir", aunque no se haya mostrado conmovido por ellas, o bien: "Me he ofrecido y él fingió no darse cuenta".

corremos el riesgo de no comprender nada del título que Flaubert eligió:

Sé lo que se dirá: Antonio es el artista: es solicitado por los bienes de la tierra y encuentra, en su culto del Arte, fuerza para rechazarlos. Pero esta interpretación, aunque goza de mucho crédito, no resiste el examen: Flaubert ha dicho muchas veces que no podía escribir sin llevar a la vez una vida de anacoreta; pero nunca pretendió que se creyera que esta vida le resultara penosa o difícil de llevar: la presencia de los hombres y no la soledad lo pone al borde del furor. Cuando escribe el primer San Antonio no se cansa de describirse a Louise como un torturado, envejecido desde la infancia por sufrimientos que lo han disecado: tiene aversión por el mundo y suele declarar que no querría dejarle ni siquiera un nombre; no deja pasar ocasión de señalar a su querida, que unas desgracias atroces aunque imprecisas lo han puesto para siempre en la imposibilidad de amar. Y además, si se la lee de cerca, la primera Tentación ofrece esta peculiaridad —que las otras dos apenas atenuarán— el Santo no parece verdaderamente tentado. No bien un súcubo del Diablo emprende la seducción cuando llega otro súcubo que sabotea el trabajo iniciado; Antonio sólo tiene que dejar hacer: terminarán devorándose entre ellos. Los vicios acuerdan entre sí para hacer befa de las virtudes, pero en cuanto están solos, se produce una bonita batahola, cada cual pretende ser superior a todos los otros y estos charlatanes nos revientan los tímpanos sin llegar a fascinarnos. Los únicos ataques llevados a cabo vigorosamente son los de la Lógica y la Ciencia contra la Religión; pero no impiden que la fe renazca. De todos modos, habría sido mejor confiar el trabajo a uno solo en vez de desencadenar en torno de sí este ineficaz pandemonio.

Sin embargo, hay que confiar en Gustave: si afirma que ha sido tentado es porque está convencido de ello. ¿Qué debemos entender por tentación? Veo dos estructuras principales. Una es el sistema, el conjunto axiológico y totalitario que define por sí solo la naturaleza y la importancia de la negación. La otra es el instrumento del derrumbe: la pasión. Pero sería un grave error ver en ésta sólo un producto espontáneo de la sensibilidad. En realidad, Eva es tentada por otro o, más exactamente, por El Otro: ¿acaso no es éste el nombre que se reserva a Satanás? La manzana es el medio de la operación. Puede ocurrir que sea, en sí misma, deseable.

Pero lo que cuenta es que la sensibilidad de la víctima inducida en tentación sea fecundada por El Otro y que de este acoplamiento nazca en ella ese monstruo: un deseo otro. Tentado, redescubro al Otro, como fundamento de mi deseo. Esta sollicitación que nos toca en el corazón sin quitarnos por ello responsabilidades es una gracia al revés, una gracia negra, réplica demoníaca de la Gracia eficaz, transcendencia en la inmanencia de la afectividad. Nos induce a pecar, es decir, a cometer un acto que se vincula con un sistema de normas rigurosamente opuestas al que nos gobierna o, si se prefiere, a elegir, por un instante, como valores todos los antivalores del sistema. Esto equivale a hacerse uno mismo otro, a pasar del otro lado del espejo. Se comprende que la víctima tentada mire el fruto que madura en su alma con una fascinación de horror que es tan sólo el aspecto negativo del Terror religioso: la tentación-determinación, distinta de uno mismo, se revela a sus ojos como una determinación por lo Sagrado de su afectividad profana. Lo trascendente, reconocido en lo más profundo de mi experiencia íntima como su inasible verdad y como mi propia existencia que escapa hacia el centro de la alteridad, es precisamente lo Sagrado en su ambivalencia, blanco si es conforme al dogma y válido para todos, negro si me alcanza en mi singularidad no comunicable y me incita a rechazar el sistema que me sostiene y me alimenta, a preferirle la soledad del pecado, más cercana de las misas negras y de las blasfemias que de nuestros lamentables crímenes cotidianos. Esta lección satánica provoca un sobresalto de orgullo: la implacable Gracia nos ha tocado, nos ha sacralizado.

Desde este punto de vista, la tentación del joven Gustave fue real; su sistema axiológico es el del hombre-medio, su realidad es el ser colectivo y doméstico de los Flaubert; su artículo de fe: estamos sobre la tierra para servir de algo; hay objetivos serios, esenciales, el hombre es el medio esencial de alcanzarlos. Ahora bien, por desgracia él encuentra un Señor que niega a la vez los medios y los fines de la especie humana. Y que logra que haga eclosión a la distancia, en su vasallo, la negación, pero transformada en inmóvil Nada. Flaubert siente su deseo de negar como suyo y como otro: es suyo en la medida en que Le Poittevin no ha hecho más que explicitar una negación implícita, es otro en la medida en que esta negación se transforma por influencia de Alfred en un no-ser fijado que se presenta como un ser. Si

releemos ahora el San Antonio, encontraremos la tentación que hasta ahora se nos había escapado y veremos que se desarrolla desde la primera hasta la última página: es, por cierto, la tentación del artista. Pero no por los bienes de este mundo, sino por la nada. De este telón de apariencias, de pronto incendiado, ¿qué habrá de quedar? Nada, es evidente. En este caso, es muy estúpido el proyecto de ser artista. El Arte es una Nada que pinta nada. ¿La literatura? Bibelots de inanidad sonora. ¿No vale más conocer su propia nada y mantenerse en ella con el hastío altivo y la perfecta inacción del sabio? Desde el momento en que Antonio aparta un instante la cabeza y se deja fascinar, la fantasmagoría se caerá hecha cenizas; encontraremos la noche del no-ser y esa asfixia por el vacío que tanto temía Smarh. En un pasaje extraño que desaparecerá después, Satanás-Alfred lleva a Antonio-Gustave "a los espacios":

ANTONIO, llevado en los cuernos del Diablo

Adónde voy?

EL DIABLO

Más arriba.

ANTONIO

¡Basta!

EL DIABLO

¡Más alto! ¡Más alto!

ANTONIO

La cabeza me da vueltas, tengo miedo, voy a caer...

Es una nueva versión de la página de Smarh que he citado. Y, lo mismo que en Smarh, descubre el universo desde arriba. Pero en el instante en que el Santo se ve colmado por el goce contemplativo, el Diablo, inteligencia seca y lógica, echa todo a perder revelándole que esta plenitud de ser es ilusoria, que nada existe fuera de la Nada. Lo que aquí llama la atención es que esta revelación no se presenta como un choque brusco y aterrador, sino, por el contrario, como una tentación deliciosa:

El cuerpo del Diablo pierde sus proporciones, se llena de luz y se ilumina; su inmenso ojo se vuelve celeste como el cielo, sus alas desaparecen y su rostro, más vago, adquiere una belleza arrebatadora.

EL DIABLO

... Esas claridades por donde, gozoso, te dilatabas, eras tú quien las vela. ¿Quién te ha dicho que existen?

... Inmóvil, boquiabierto, consternado, Antonio se acerca cada vez más al Diablo ...

EL DIABLO

... y si el mismo mundo no fuera, si este espíritu no fuera ...?

¡Ah, ah, ah!

ANTONIO, suspendido en el aire, flota frente al Diablo y le toca la frente con su frente.

¡Eres tú, entonces! Te siento. ¡Oh, qué hermoso eres!

El Diablo abre la boca de par en par.

¡Sí, ya voy, ya voy!

Etcétera.

Se observará la extraña vinculación entre la Belleza y la Nada. En el momento en que Satanás, con argumentos de gastado escepticismo, impugna la realidad del mundo, Antonio, más sensible a la apariencia que a las razones, se siente fascinado por el aspecto físico de su compañero, por "la belleza de su rostro, que maravilla". Como si la Belleza misma fuera nada más que una engañifa al servicio del Demonio y como si Gustave quisiera recordar la atracción que sentía por su amigo en la época en que éste vivía. Además, es el único instante en que el Santo se halla en peligro: fascinado por esta belleza suntuosa que se presenta como un ser ("¡Pero entonces, eres, eres! Te siento"). Cede a la tentación de dejarse absorber por ella y el autor nos da a entender que, si el desdichado no fuera salvado por milagro, sería tragado por la nada. Esta alusión a la belleza del Diablo nos remite al estatuto de objeto de arte que el joven Le Poittevin pretendió darse. No hay duda de que Flaubert, por amor a Alfred, heredero prestigioso, haya sentido fuertemente en su adolescencia la tentación de elevarse hasta ese estatuto. No hay duda de que comprendió, ya desde esta época, que su condición social volvía imposible esa metamorfosis, y que sólo podía alcanzarla naufragando en la locura, como el héroe de *La Spirale*.

Es menester tener para ser: si Gustave poseyera, sería ese maravilloso indiferente que rompe-intelectualiza-goza. El menor

reconoce temprano que ninguna ascesis moral puede aproximarlo al mayor: sería menester un cambio material. O más bien, no: ya es demasiado tarde: habría sido necesario nacer rico. Al no suceder esto, Alfred seguirá siendo un Señor inaccesible: es imposible reunir en uno mismo la aspereza necesitada de los Flaubert y la ataraxia del joven Le Poittevin. Este, en quien el ocio se marca por medio del "libertinaje" o por su quietismo, difiere de su amigo por una cualidad que es tan sólo —el discípulo desdichado lo comprendió— el producto dialéctico de la cantidad, es decir, de su fortuna. A partir de esta constatación podemos determinar la influencia exacta de Alfred sobre Gustave, es decir, el papel que el primero desempeñó en la personalización del segundo. Al parecer el discípulo, comprobando a la vez su deseo de identificarse con su maestro y la imposibilidad de unirse a él sin perjudicar gravemente su ipseidad, quiso superar la contradicción desarrollándose en dos direcciones diferentes: integró a su persona lo superfluo como ideal-fuera-de-alcance, y a su obra en curso la gratuidad como imperativo absoluto. No es necesario decir que los dos movimientos están en una relación de condicionamiento recíproco.

1. LO SUPERFLUO COMO LAGUNA INFINITA

Más lúcido que su maestro, el esclavo va al fondo de las cosas cuando define la "vida verdadera" por la posesión de lo superfluo. Pero, no nos engañemos, él no apetece cosas sino la cualidad de alma que permite apetecerlas. Círculo vicioso: esta cualidad misma les llega a los ricos por la riqueza que los arranca del reino de la necesidad, por la abundancia que les permite no considerar ya a los objetos en función únicamente de su valor de uso. Comprende el secreto de Alfred, heredero inefable, puesto que asimila temprano riqueza y sensibilidad, reduciendo a ésta a ser sólo la interiorización de aquélla. Con la condición de ser inmensa y debida a la herencia —lo cual supone una educación apropiada— la fortuna provoca en su nuevo propietario una auténtica conversión. En otros términos, dad al joven Flaubert los tesoros de Golconda y lo convertiréis en el joven Le Poittevin. Gustave está tan convencido de ello que una vez expresa este anhelo extraordinario: "Querría ser lo bastante rico para dar lo superfluo a

quienes tienen lo necesario". No nos escandalicemos demasiado: es cierto que esta frase revela una profunda insensibilidad; Flaubert no quiere a los pobres: son feos, sucios, envidiosos y ladrones. Pero este misántropo no pretende expresar un propósito caritativo, sino que nos indica tan sólo bajo qué condiciones soportaría el comercio de los hombres: uno conserva a los seres de necesidad como son, emborrachándolos de cuando en cuando. Hacen falta para los trabajos inferiores; pero los seres de lo necesario son educados por la abundancia: la clase media es suprimida por una lluvia de oro que convierte en nababs a todos sus miembros. El hombre es finalmente posible; y también la sociedad. Pero, sobre todo, pese al tono universal que le ha dado, este deseo sólo le concierne a él. Realiza al escribirlo un retorno a su austera infancia: ¿por qué no le dieron, cuando aún era tiempo, el sentido de lo superfluo? En vez de eso lo trabajaron desde el primer día y, cualesquiera que hayan sido sus impulsos, sabe que lo convirtieron en medio. Cuando más tarde denuncie al "burgués que tiene bajo la piel", estemos seguros de que no se acusa: remacha una queja, una de las más antiguas que guarda contra su familia. Y "burgués" no pretende apuntar aquí a los bien provistos: apunta al hombre medio y, a través de éste, a toda la pequeña burguesía.

Va aún más lejos: la riqueza es ascesis. La riqueza ha librado al rico de la necesidad: Flaubert sueña a veces que puede librarlo del apetito mismo. Si fuera dueño de un palacio oriental, si estuviera acostado en "un diván de piel de cisne", rodeado de obras de arte, Gustave se olvidaría de comer y de beber. La contemplación de las piedras preciosas lo alimentaría, el deseo incesantemente renaciente e incesantemente satisfecho adquiriría el lugar del hambre, de la sed, del sueño y —sin ninguna duda— de la necesidad sexual. Accedería así, viviendo sin vivir, a la especie suprema, que se caracteriza por la atrofia de las pulsiones animales y la hipertrofia de la "facultad de sentir", siendo ésta, por otra parte, la razón de aquélla. Inmóvil y colmado por la simple visión de las apariencias estéticas, inútil y solitario, realizaría la abolición lenta y sistemática de su cuerpo y llegaría a ser, como Alfred al término de la ascesis, una apariencia.

Podría tomarse este misticismo por un efecto literario si no supiéramos que Flaubert, al no poder aplastarlas por la irrupción en masa de lo superfluo, con frecuencia recurrió a la abstinencia en la vana esperanza de controlar sus necesidades

materiales. De adolescente ayunaba, por odio a cualquier servidumbre material. Volvemos a encontrar aquí los primeros asientos de su memoria, las muertes del hospital general, y el sentimiento de llevar un cadáver bajo la piel; llegó a horrorizarse de todo lo que es orgánico: las exigencias del cuerpo y, del mismo modo, el crecimiento biológico, el movimiento de la vida. Alfred está seguro de encontrar eco en Gustave cuando le escribe: "Ya no me gustan (las mujeres) más que en la estatuaría o la pintura; el hombre también puede ser bello, pero los que dijeron que la escultura erraba al representar la vida dijeron algo más verdadero que lo que pensaban y que va más lejos. Creo que la vida, tan hermosa por todas partes, no lo es en el hombre".⁹⁴ Las primeras experiencias de Gustave se unen a las buenas lecciones de su Maestro para mostrarle nuevamente el absurdo de su tenaz voluntad de vivir: ¿hay que tomar en cuenta los reclamos de nuestras carroñas? Gustave no tendrá miramientos por los innobles tejidos de que están hechas: mediante el deseo puro, mediante el comercio con las piedras preciosas y el mármol, querría hacer entrar en él no sólo el vacío tranquilo de su Señor, sino también lo inorgánico. Una inerte laguna en un cuerpo de granito equivaldría gracias a Dios, a no vivir más, sino a ser.

Para ser, hay que tener; y se es lo que se tiene: ésta es la metafísica del propietario; es también la de Gustave, propietario fallido. En este punto nos vuelve testigos de la más curiosa inversión. Al estar el menor de los Flaubert privado de este ser-más-allá-de la vida, de esta finalidad sin fin que califica a Alfred, se los dará como laguna sentida sin cesar, es decir, negativamente. Interiorizará esta carencia, como conciencia dolorosa de carecer: entendemos que esta negación puramente externa llega a ser, por sus cuidados, constitutiva de su ser y que se vuelve, por el dolorismo, rechazo incondicionado de esta negación. Se plantea así en su ser, como negación de negación o revuelta apasionada contra la imposibilidad de ser Alfred. Y como la imposible identificación debe preocuparse, por lo pronto, por los medios para realizarse —aunque sólo sea para descubrir que están fuera de alcance— se manifestará como vano deseo de riqueza. En cuanto a Alfred, no desea nada: tiene, es. En lo que se refiere a Gustave, no tiene difi-

⁹⁴ 8 de mayo de 1844. Alfred siente desagrado por las prostitutas. De aquí esta frase, bastante estúpida, que podría servir de epígrafe a un manual de la "distinción" burguesa.

cultades en reconocer que este deseo infinito es imaginario. Habría que leer entera la carta del 20 de setiembre del 46, en la cual expone a Louise la regla imperativa de su sensibilidad. Sólo citaré los pasajes esenciales:

"Esta es una de las llagas ocultas de mi naturaleza, oculta pero enorme. Soy desmesuradamente pobre. Cuando le digo esto a mi madre... ella... que no entiende que las necesidades de la imaginación son las peores de todas, se siente herida y piensa en mi padre, que ha ganado para todos nosotros, con su trabajo, un buen pasar honesto. Pues bien, yo sostengo que ésta es una inmensa desgracia, porque uno siente cada día que ha nacido en la mediocridad con instintos de riqueza. Uno sufre a cada instante en consecuencia, uno sufre por sí mismo, por los otros, por todo...

"Soy de una excesiva avidez y, al mismo tiempo, no me aferro a nada. Si vinieran a decirme que ya no tengo un centavo, no dejaría de dormir por ello esa noche...⁹⁵ Pero mi debilidades una necesidad de dinero que me asusta, es un apetito de cosas espléndidas que, al no ser satisfecho, aumenta, se agria y llega a ser maniático. El otro día me preguntabas en qué pasaba el tiempo con Du Camp. Durante tres días hemos elaborado sobre el mapa un gran viaje por el Asia que tendría que durar seis años y habría de costarnos, del modo en que lo concebimos, más o menos tres millones seiscientos mil francos... Tomamos la cosa tan en serio que por ello nos hemos sentido enfermos: él, especialmente, tuvo fiebre. ¿No es idiota? Pero, ¿qué puedo hacer si esto está en mi sangre?... Sí, habría querido ser rico porque habría hecho cosas hermosas. Habría hecho Arte práctico, habría sido grande y hermoso... Axioma: lo superfluo es la primera de las necesidades materiales... ¿Sabes en qué he estado pensando estos días? En dos muebles que querría hacerme confeccionar; el primero habría que ponerlo en un salón con una cúpula azul: es un diván tapizado en piel de cisne; el segundo es un diván tapizado en plumas de colibrí. Esto basta para ocuparme durante toda una jornada y entristecerme al atardecer. No creas que soy perezoso: soy naturalmente activo y laborioso... pero tengo saltos interiores que me arrastran a pesar mío".

Aquí tenemos, pues, la exposición teórica del más célebre truco de Flaubert. Pero, por el momento, tomémoslo en serio

⁹⁵ Nada más falso: el miedo de llegar a ser pobre lo atormentaba. Por otra parte, conocemos sus desesperaciones de 1875.

y veamos qué sale de esto. Por lo pronto, el hombre de lo necesario empieza por negarse: ha nacido en la mediocridad, pero este azar de nacimiento no impide a su "naturaleza" escapar por principio al utilitarismo: tiene instintos de riqueza. Repudia el honesto bienestar adquirido con el trabajo; por no estar "aferrado a nada", se eleva por encima del reino de los medios. En una palabra, no es el producto de las clases medias, sino que ha caído por mala suerte en medio de ellas. Lo que lo caracteriza es un "apetito de cosas espléndidas". De todos modos, estos "esplendores" no son —o no son siempre— obras de arte. No apetece ni cuadros ni estatuas. Palacios, sí. Muebles. Pero, sobre todo, piedras preciosas. Se diría que a este jornalero del arte le repugna encontrar sobre los bienes que exige los rastros de otros jornaleros: su trabajo enfriado. Sueña con una belleza casi natural, finalidad sin fin que se funda en la rareza. Nótese esta frase curiosa: "Habría hecho Arte práctico". Entiende por esto que habría suscitado acontecimientos estéticos: "Emborrachar todas las noches a la canalla... prodigar lo superfluo a quienes tienen lo necesario" Por lo tanto, desearía producir en la subjetividad de sus congéneres una transformación radical que los acercara a lo superfluo, curándolos de su utilitarismo y, en el mismo instante, organizaría, por el poder de su oro, "espectáculos en la calle", en los cuales podría "romper-intelectualizar-gozar". Además, el contexto lo muestra suficientemente, habría introducido orden en sus posesiones. Habría llegado a ser decorador, jardinero-paisajista, modelista, etc. Gustave querría disponer en torno sus bienes y objetivarse para sí mismo en la unidad que él les impone: el ordenamiento —siempre revocable— de los objetos superfluos que lo rodearían habría de reflejarle su superfluidad, más aún, lo afectaría de una finalidad sin fin. El interiorizaría el palacio, las gemas, el salón azul con el "diván en piel de cisne": sería él, finalmente inútil, designado en su ser por las mercancías que lo rodean.⁹⁶ En una palabra, dado que no se define por la posesión, Gustave se definirá por el deseo, es decir, suntuosa y universalmente, por todo lo que no tiene. A la vez se atribuye, solapadamente, una superioridad.

⁹⁶ Cf. también 7 de diciembre de 1846: "Pasamos (Maxime y yo) nuestro tiempo en charlas que casi podrían darme vergüenza; en locuras y en sueños imperiales. Construimos palacios, amueblamos hoteles venecianos, viajamos por el Oriente con escoltas y luego volvemos a caer de bruces sobre nuestra vida presente y, en definitiva, nos sentimos tristes como cadáveres..."

dad sobre Alfred: éste está satisfecho; Gustave será incontentable. En el primero, el vacío es tranquilo; en el otro será una rugiente privación. En definitiva, el hijo del cirujano jefe es un rico honorario. Se ha elevado por encima de la clase media gracias a su pasión innata por lo superfluo; también supera al gran propietario por el sufrimiento que nace de la frustración. Ya encontramos esto en el curso de nuestra investigación regresiva. Vemos aparecer el Deseo loco a partir de sus dieciséis años; comprendemos ahora las razones históricas de este motivo tan flaubertiano: el gran deseo que no puede satisfacerse es una desestructuración del hombre medio; es el equivalente negativo de la ataraxia de Le Poittevin. Este joven sólo conoce la opulencia de oídas; no importa; la desea como puede echarla de menos un nabab arruinado. Con la misma detallada amargura. Los signos exteriores de la riqueza, únicos objetos de su concupiscencia, deben ser tan familiares a su imaginación como la memoria desolada de quienes todo lo han perdido después de haberlo poseído todo. Es esto exactamente lo que afirma a su querida. También a otros: veremos muy pronto, durante su viaje a Oriente, cómo justifica su indiferencia con esta curiosa paradoja: la imaginación de los artistas es profética; todo lo que ve en Egipto, en Grecia, va lo había conocido a través de las imágenes precisas que había forjado en su cuarto, antes de toda experiencia. Le tiene mucho cariño a esta idea; la volveremos a encontrar frecuentemente bajo su pluma y veremos que tiene orígenes complejos. Pero no es dudoso que tenía necesidad de ella para caucionar sus fastuosos apetitos: cuando lo deseable es ignorado y el deseo quiere hacerse penetrante como una nostalgia, es menester que lo imaginario se dé como un recuerdo anticipado.

No es suficiente: hay que apuntar a lo infinito a través de los bienes terrestres. ¿A través de qué podrá manifestarse éste? Mediante el oro: no se trata de envidiar a Alfred ni tampoco al más rico de los banqueros. El Deseo-nostalgia se dirige directamente a los fabulosos recursos que los antiguos Cesos extraían de la esclavitud, que los príncipes orientales deben a la servidumbre y a la superexplotación de los campesinos. Hay que ser Montecristo o nada; los capitales franceses, las ganancias, la renta: todo está, en cada momento, definido y limitado por leyes económicas que él ignora pero cuyo rigor no pone en duda. Pero estos tesoros lejanos, fabulosos, antiguos, acumulados desde hace siglos, se mantienen en pie por

su propia fuerza; sin límites y sin leyes, se acrecientan por sí solos: es el infinito atesoramiento de lo innumerable.

Y, además, no basta: la elevada cualidad del Deseo lo preserva justamente de las contaminaciones orgánicas; pero esta búsqueda sistemática de lo gratuito no debe ser ella también gratuita; perdería entonces su gravedad, su tensión dramática. Nada la distinguiría de un capricho. En cuanto a la necesidad material, está garantizada por la muerte: hay que respirar o morir. ¿Es posible encontrar una caución semejante al Deseo? Sí: en las novelas. Mazza, Emma, en cierto modo, a quienes matan sus propias exigencias. Pero en las cartas a Louise se trata del mismo Flaubert. De Flaubert, que no tiene intenciones de morirse, a pesar de su infinita frustración. Queda otro aspecto de la Necesidad Natural: el radicalismo. Hay que comer: todo anda bien cuando ello es posible. Pero si unos náufragos, sobre su balsa, han agotado sus víveres, la necesidad permanece: comer es imposible y, sin embargo, hay que comer. Sabemos lo que hicieron los sobrevivientes de *La Méduse* y cómo transformaron la universal imposibilidad de alimentarse en posibilidad de vivir limitada a algunos. Sostenida por toda la violencia de un organismo que quiere perseverar en su vida, la necesidad mantiene sin aflojar su exigencia, aun cuando el perfecto absurdo de ésta queda demostrado desde hace tiempo. En cuanto a la inanición, puede tener respiro; pero la sed no suelta a su hombre, ni la asfixia. Al parecer la vida, en estos casos extremos, se afirma furiosamente en los espasmos, como una absurda llama sofocada ya por el universo y como un derecho permanente de cada cual sobre la especie.

Flaubert puede completar su maquinaria: dará al Deseo esta contradicción de la Necesidad llevada al extremo; solo y pobre en su cuarto, arde de concupiscencia por un palacio extravagante: es absurdo y lo sabe. Y, sin embargo, el deseo, que se erige en conocimiento de causa, está ahí; plantea por sí solo su disponibilidad, se desgarrá, no hay nada que hacer: esta herida lo agria pero lo inflama. Más aún: se tranquilizaría muy pronto si lo deseable estuviera al alcance de la mano. La esencia del deseo infinito es desear lo Imposible.

O, si se prefiere, la Imposibilidad consciente de sí misma suscita al Deseo y lo erige; está en él como su rigor y su violencia; la vuelve a encontrar fuera en el objeto, como la categoría fundamental de lo Deseable. Al mismo tiempo, por su necesidad misma, la absurda exigencia se afirma como un

derecho. Si Gustave, consciente de su impotencia es arrojado, por esta impotencia misma, a la concupiscencia, es porque el hombre se define como un derecho sobre lo imposible. No hay, en esta extraña determinación, ni malentendido ni capricho: nuestra realidad humana es así y, aunque el hombre no haga más que pasar por este mundo, es menester que el mundo le reconozca este derecho. He dicho: el mundo; el hombre de necesidad se dirige a los otros hombres: sobre esta postulación se construirá un humanismo. Ahora bien, el hombre de lo superfluo no es humanista; en todo caso, Flaubert no lo es. Pero su universo está tan cargado de significados, con su Dios muerto, su Diablo locuaz y sus ascensiones mistificadoras, todo parece tan fabricado aquí, tan penetrado de intenciones casi visibles, que la sustancia —ser o nada— del Macrocosmos parece reproducir en su unidad profunda los caracteres principales del microcosmos humano. La Materia, por supuesto: nada más. Pero si el hombre es materia pura, es preciso reconocer que la materia, a los ojos de Gustave, se ha antropomorfizado. Así, en virtud de todas sus afirmaciones absurdas y sublimes, los naufragos, al hundirse, inscriben o descifran en el cielo una jurisdicción metafísica cuyo primer principio es que el amor desesperado de lo Imposible entraña, en su misma naturaleza, el derecho de obtenerlo.

No hay vestigios de optimismo en esto; en el reino de Satanás todo ocurre al revés: los derechos existen para ser violados: el joven Flaubert sólo se ha preocupado por probar, a través de la grandeza de su deseo, su cualidad singular; al no poder identificarse con Alfred, se ha hecho el negativo de su Señor; la imposibilidad de fundirse con su amigo se plantea como su mérito y su esencia singular. Sin embargo —él mismo lo reconoce— este doloroso hiato del alma es puramente imaginario. Por cierto no son las “agrias pasiones” lo que le falta; pero, para hacerse el doble negro de Alfred, tiene que esforzarse en descifrarlas de otro modo: en tal acceso de celos, en tal furor pasajero o duradero se trata ahora de no ver más el producto de frustraciones particulares y terminadas que están a su vez determinadas por las estructuras de una cierta familia Flaubert: con ayuda de la nueva rejilla se aplica a captar cada sentida privación de algo como el signo de su elección, es decir, de una privación casi religiosa y que extiende a todo. Así, para ciertos cristianos, el amor que profesamos a las criaturas apunta a través de ellas al ser absoluto que las creó. El esquema es antiguo, lo sabemos, puesto que

Gustave lleva las huellas imborrables de la ideología feudal. Pero adquiere aquí toda su fuerza: el menor deseo, el apetito más banal, serán de una vez para siempre interpretados como las manifestaciones del nexo negativo y devoto que une al macrocosmos demasiado elusivo con un microcosmos demasiado exigente. Lo vemos con frecuencia, en sus cartas de juventud, transformar inmediatamente a un desagrado nacido de una frustración en llamado infinito; ésta es la operación: "Tengo más miedo a los pinchazos de alfiler que a los golpes de sable... siento la verdad de esto muy cruelmente en mi familia, de la cual sufro ahora todas las molestias, todas las amarguras posibles. ¡Ah, el desierto, el desierto! ¡Una sala turca! ¡un desfiladero en la montaña y el águila que grita en las nubes!" ¿El monte Atlas? ¿El monte Ararat? ¿El Asia? ¿El Africa? Importa poco: la nostalgia de Flaubert es cósmica; aprovecha la ocasión de un alfilerazo (Hamard tiene intenciones de venir a Croisset, Achille no le ha dicho a su hermano que asista a una comida con invitación, la señora Flaubert se ha mostrado miedosa y vacilante, etc.) que le inspira el deseo de abandonar ahí a su familia y picárselas a cualquier lado, para vestir a esta reacción negativa y defensiva con oropeles suntuosos. Por otra parte, por locos que le parezcan, sus anhelos desconciertan por su íntima miseria, por una sequedad original. Cuando habla de los objetos que apetece, se repiten las mismas palabras. Divanes de piel de cisne, hamacas de plumas de colibrí. ¿Qué es eso, en realidad? Absolutamente nada. O, más bien, utensilios disfrazados, pasablemente feos, cuyo único interés, para él, proviene de que son signos de rareza y, en consecuencia, de su refinamiento. Lo mismo puede decirse de las "piedras preciosas" que pretende desear. Pero Flaubert, justamente, no era refinado. Más tarde, traerá de su viaje algunas chucherías sin valor, "rusticidades de Oriente", dirán los Goncourt. Se trata, pues, de interpretar la avidez, de estar con la lengua afuera detrás de objetos que uno ignora —a falta de conocimientos y de curiosidad—, que no se pueden ni concebir ni imaginar, y que uno no podría, cuando se presenta el caso, distinguir de los productos del "artesanado dirigido".

Por otro lado, se preocupa muy poco por ocultar la incoherencia de sus declaraciones y de su comportamiento. En sus cartas a Louise hace alternar, según las necesidades de la causa, declaraciones contradictorias: a veces lo vemos poseído por una avidez indecible y dolorosa; a veces escribe que su

alma, por haber sido en otros tiempos demasiado concupiscente, ha caído en la incapacidad de desear cualquier cosa. A decir verdad, en uno y otro caso, "posa", pasando del infinito despojamiento, —su papel— a la ataraxia perfecta —el papel de Alfred—, como si, después del alejamiento y de la muerte de su amigo, interpretara sucesivamente a los dos personajes. Pero hay aquí algo más serio: en la misma época en que quiere deslumbrar a Louise con trozos de elocuencia que describen sus insaciables apetitos —es decir, palacios, piedras preciosas— le declara asimismo que sus deseos están marchitados y que ya no desea nada fuera de vivir en París con cien mil francos de renta "como todo el mundo". Su casquivano amor al lujo deja traslucir su afición real por la comodidad.

Sin embargo, a veces desea concretamente lo superfluo. En ese caso ¡qué contraste entre la modestia de sus deseos y el aire grave que toma para hablar de ellos! El 14 de setiembre de 1846, por ejemplo, escribe: "Me han anunciado hoy que dentro de quince días me llegarán de Esmirna unos cinturones de seda: ha sido una buena noticia. Confieso esta debilidad. También hay para mí una cantidad de insignificancias que son serias". De hecho, este estilo indirecto, este desprendimiento lleno de ironía, esta vergüenza fingida, que le hacen llamar "debilidad" a la cualidad de la que se enorgullece, dejan ver la sorprendente rudeza del medio que lo condiciona ¿tantas palabras hacen falta para decir que uno espera cinturones de Esmirna y que se alegra de recibirlos? Sí: hacen falta estas palabras y esta ironía en 1846, cuando uno tiene veinticuatro años y se desprende con gran trabajo del utilitarismo familiar: sentirse atraído por un pañuelo de seda, por un chal oriental es empezar a zozobrar. Restituyamos la afirmación disimulada bajo estas afirmaciones ligeras y resulta esto: para mí, lo superfluo es asunto serio; soy capaz de esperar con impaciencia bagatelas exóticas que no me servirán para nada. Uno diría que es el eco lejano de la orgullosa confesión de Alfred: "Tengo recuerdos de hechos tal vez insignificantes porque siempre he olvidado las cosas importantes".⁹⁷ A los ojos de Gustave, Le Poittevin representa al hombre de gusto. En la medida en que el menor quiere ser el negativo del mayor, el

⁹⁷ 15 de septiembre de 1845. Los hechos insignificantes que enumera en esta carta constituyen, por supuesto, un espectáculo estético: un viejo coche en camino, unos amigos que cantan, "las praderas cubiertas de agua".

gusto le es indispensable. ¿Cómo, en caso de no ser así, podría sentirse privado de los tesoros estéticos que los ricos poseen? Ahora bien, el gusto es algo desconocido en la familia Flaubert y Gustave, lo veremos muy pronto, se queja desde el año 38 de carecer de él. Por esta razón habrá de representar al esteta maldito. En este sentido, la influencia de Alfred tendrá como efecto conducir a su amigo a extremar su irrealización; en otros términos, el movimiento personalizante cubre, en Gustave, un nuevo sector de lo imaginario. Lo hemos visto, de niño, adjudicarse deseos irreales o, si se prefiere, complacerle en imaginar concupiscencias que no sentía. Esto era entonces una reacción espontánea a su situación. Ahora el trabajo se vuelve sistemático y reflexivo: no se trata ya de soñar a la buena de Dios sino de estructurarse en su persona como el esclarecido aficionado al arte y —otra faz del mismo papel— como el condenado al deseo infinito. Cuando escribe: '¿Qué es lo bello si no lo imposible?' su frase tiene doble sentido: lo Bello es lo que no se puede hacer, pero también es lo que no se puede tener.

2. DE LA GRATUIDAD COMO IMPERATIVO CATEGORICO

Hay que hacer para ser. En la misma época en que el adolescente se hunde en lo imaginario para unirse a su Señor, o hacerse el negativo de él, cambia en su provecho la influencia dudosa de Alfred para establecer finalmente lo que llegará a ser su realidad. Desde hace algún tiempo Gustave ha decidido ser poeta. Pero considera a la poesía una actitud mental; es un proceso de desrealización que se manifiesta casi siempre como reacción de defensa: cercada por lo real, la infancia se evade hacia la irrealidad. Este movimiento se parece a una elevación mística y Flaubert lo sabe cuando describe el misticismo en estos términos: "Me gustaría ser místico: debe haber hermosas voluptuosidades en la creencia en el paraíso, en ahogarse en nubes de incienso, en aniquilarse al pie de la Cruz, en refugiarse bajo las alas de la paloma... yo habría querido morir mártir".⁹⁸ Las palabras que emplea son significativas:

⁹⁸ Souvenirs, pág. 60-61. Subrayado por mí. Cf. la carta a Louise Colet (7 de diciembre del 52): "Si no hubiera sido por el amor de la forma, tal vez yo habría sido un gran místico".

la poesía es una huida que extrae su origen de las postraciones y puede confinar con el desvanecimiento. Por cierto, está orgulloso de estos "estados de alma" que lo elevan por encima del vulgo, en razón de su cualidad específica. Sin embargo, no ignora que nunca supera el estadio de la determinación subjetiva y que no habrán de darle, por ser imaginarios, la menor posibilidad de realizarse: "...Yo sabía lo que era ser poeta, lo era por dentro al menos, en mi alma, como lo son todos los grandes corazones... toda mi obra estaba en mí y nunca escribí una línea de ese hermoso poema que me deleitaba". El éxtasis es sentido por sí mismo, es el olvido de sí, una muerte exquisita; Flaubert sabe que ésta sólo representa una manera de vivir su fracaso: no piensa, pues, realmente en exteriorizarla; escribir el "hermoso poema con que se deleita" no puede ser, a sus ojos, el objeto de un imperativo. Y además, está convencido que las palabras lo traicionarían.

Del mismo modo sus escritos del 34 al 37, nacidos de una "inspiración" pasajera, de una rabia o de una amargura, le parecen sólo una prolongación de sus agitaciones subjetivas: se descarga en ellos, se venga, se martiriza a gusto; sus sueños consolidados reemplazan la imposible rebelión; sacia aquí irrealmente sus pulsiones sexuales; la obra emana de un autismo masturbador de que ella, en parte, lo libera; es llamativo que Gustave haya conservado hasta el fin de su vida la manía de comparar la "composición" con el onanismo. Algo sale de él, como el semen: no es posible escribir por encargo —no más que eyacular a voluntad—. Hasta los dieciséis años Gustave prefiere la "improvisación" a todo; escribe: "Hay algo superior al razonamiento: la improvisación".⁹⁹ Entendemos que no escribe para obedecer a una exigencia trascendente, sino por exuberancia. Por otra parte, un poco más tarde —en una época en que ya ha modificado profundamente su punto de vista— vuelve sobre la cosa: "...día de cansancio y de angustia, necesidad de escribir y de expandirse y no sé qué escribir ni qué pensar".¹⁰⁰ Ningún mandato: una necesidad que él llama también "instinto confuso"; una vis a tergo lo impulsa a escribir, incluso cuando no tiene tema en la mente. Es como una germinación vaga y, en esta perspectiva, la obra, fruto viscoso de sus entrañas, lo prolonga y no podría conferirle un nuevo estatuto ontológico. Y, en cierto sentido, tiene

⁹⁹ Souvenirs, pág. 54.

¹⁰⁰ Ibid., pág. 102.

razón: la materialización de lo imaginario no es su realización. Ahora bien, a partir de 1837 todo cambia: lentamente, por cierto, pero con continuidad; el proceso proseguirá hasta la crisis del 44 a través de vacilaciones y contradicciones que detallaremos más tarde. Lo que nos interesa aquí es situar su comienzo: "A los quince años yo tenía sin duda más imaginación que ahora. A medida que avanzo, pierdo en brío, en originalidad, lo que adquiero tal vez en crítica y en gusto. Llegaré, me temo, a no atreverme a escribir una línea. La pasión de la perfección hace que uno deteste lo que sólo se le aproxima".¹⁰¹

Quince años: los tiene en diciembre del 36. La transformación se inicia, pues, en la época de las conversaciones en el hospital general: represión del poder imaginativo, aparición del "gusto". Empieza, hacia 1838, a hablar de Arte.

En este instante la influencia de Alfred, o más bien la rumia rencorosa de su amistad fallida a medias se vuelve decisiva. Gustave quiso imitar con todas sus fuerzas a su Señor, ser él mismo el hombre de lo superfluo, graciosa finalidad sin fin que le parecía escapar a las leyes de la especie y planear por encima de ellas. No pudo: el espíritu de seriedad se despertó muy pronto en él; el hijo del cirujano jefe había sido educado en el respeto por el trabajo intelectual y no hubiera querido, por nada del mundo, ser un ocioso, un hombre que no hace nada. Y, sin embargo, ¡qué bello es Alfred el incomparable! Tanto más cruelmente bello por ser inaccesible. Acaba de escabullirse y Gustave, ulcerado pero todavía enamorado, no cesa de soñar con una imposible identificación. Entonces surge la idea, turbia y confusa, que habrá de explicitar poco a poco: al nexo dialéctico del tener y el ser habrá de sustituir el del ser y el hacer. Hasta entonces había escrito sin dificultad a la manera de Milton que, si debemos creer a Marx, producía sus poemas como produce un pájaro su canto. Pero, por su dolorosa relación con Alfred, por el miedo que le inspira el inmovilismo suicida de éste, lo encontramos ahora nuevamente remitido a la ética del esfuerzo y del mérito. Gustave es un trabajador; en él el trabajo se aísla y se plantea por sí: "Lo único continuamente bueno es el hábito de un trabajo empecinado".¹⁰² No ve en el labor improbus el único medio posible de reproducir su vida, sino una empresa que debe

¹⁰¹ Correspondence, t. I, pág. 17, septiembre de 1846. A Louise Colet.

¹⁰² Ibid., t. II, 26 de julio del 51.

llevarse a cabo, con el sudor de su frente, en medio de las lágrimas, para adquirir méritos. Tan sólo un trabajo encarnizado y logrado, sea cual fuere el terreno elegido, puede superar la tremenda labor de Achille-Cléophas y de Achille. No hay inconveniente: el pájaro canoro se volverá "obrero del arte"; pondrá la moral austera del Sabio, la conciencia profesional del médico, al servicio de la gratuidad pura. Alfred le enseñó a rechazar los fines humanos sin arrancarlo de su condición de hombre-medio. Medio seguirá siendo, pues, pero no el medio de un medio: escapará a la ronda infernal de los medios-fines y de los fines-medios si se convierte en medio único y esencial de un fin absoluto, es decir, inhumano, puesto que no tiene más fin que él mismo. La gratuidad se impone entonces como un imperativo categórico: para que la obra producida tenga eminentemente en ella la impasible inmovilidad de Alfred, es menester que el artista no tenga ningún motivo móvil humano para producirla. Esto significa que los grandes dolores y las grandes cóleras no son buenos consejeros cuando se trata de creación artística —volveremos detalladamente sobre el punto— sólo pueden arrancar hermosos gritos, un movimiento de pluma, pero habrán de detonar en la obra que necesita un retroceso del autor en relación a sí mismo, es decir, casi una desencarnación: del mismo modo que, para Kant, todo acto que nace de nuestras motivaciones ordinarias, incluso si parece ser conforme a la ley moral, cae fuera de la moralidad, así toda invención que se inspire en el artista, en su pathos vivido —e inclusive en su necesidad de soñar— cae, de hecho, fuera del dominio del arte. Se puede proseguir el paralelismo: para Kant el único móvil ético debe ser determinado a priori, es el respeto que inspira la ley moral misma; lo que Flaubert, por su parte, empieza a comprender es que el único móvil del artista debe ser una determinación a priori del pathos, es decir, el amor desesperado que provoca en él, a la distancia, la imposible Belleza. ¿Acaso es una sublimación de su amor desesperado por Alfred, el amigo imposible? ¿Acaso es un nuevo esfuerzo para acercarse a él? El Arte, tal como él lo concibe, exige en efecto un esfuerzo ético para elevarse por encima de las pasiones. Dios sabe, sin embargo, que éstas son violentas y lo trastornan: Gustave no ignora que le sería imposible suprimirlas y que en esto se diferencia —profunda, definitivamente— de su amigo mayor, que no experimenta ninguna. Pero la exigencia de lo Bello viene a sacarlo del apuro: ya

no se trata más por el momento de operarlo de sus pasiones; ¹⁰³ se le pide simplemente que, cuando obra, las ponga entre paréntesis, a fin de que la inspiración no provenga nunca de ellas. De tal modo, en los momentos de concepción, de composición y de ejecución, él debe igualar la ataraxia de Alfred. Y, por cierto, esta ataraxia sólo puede ser intermitente. Apenas deja la pluma, lo patético vuelve con toda su fuerza. Pero si el amor a lo Bello sigue siendo la determinación esencial y constante de su afectividad, si el adolescente no olvida nunca, ni siquiera en los peores desórdenes del corazón que está destinado total y desesperadamente a la Belleza, si no cesa mientras rechina los dientes, goza o solloza, de rumiar su obra, las pulsiones salvajes, sin perder su fuerza, quedan afectadas de cierta ineficacia: se mantienen, pero desvalorizadas; las soporta como males inevitables sin dejarse captar por ellas. Se admirará la habilidad de la torsión: alcanza a su amigo en las cumbres, puesto que el amor a priori —que, en sus raíces profundas, es el amor que siente por él— le confiere una especie de ataraxia honoraria. Pero, como la gratuidad se presenta como un imperativo, como exige de él el sacrificio de su Yo, esta ataraxia asume a los ojos del joven Flaubert la seriedad misma que caracteriza los actos del pater familias, los "sacrificios" que éste se impone para proteger a su familia, para invertir una parte de sus ganancias en bienes inmuebles. En Alfred, que es obra de arte, la ataraxia es su propio fin: intentar justificarla sería recaer en el nivel de la especie; precisamente a causa de esto sigue siendo sospechosa a los ojos de su discípulo; un hombre-medio debe estar en condiciones de justificar sus conductas. Ahora bien, al desprenderse del lirismo romántico, convirtiendo a la gratuidad en una exigencia del objeto, Gustave se da una justificación de la ataraxia: ésta entra en el universo de los medios puesto que es el medio necesario de la obra que producirá. A la vez, en la perspectiva de la necesidad, la indiferencia de Gustave ante sus propios afectos le parece mejor fundamentada que la anorexia de Alfred: ésta, después de todo, es tan sólo un hecho; aquélla es una conducta a seguir, que se orienta hacia una finalidad. Por otra parte la actitud de Flaubert no tardará en radicalizarse: la ataraxia, al poner entre paréntesis la totalidad de su vida afectiva, engloba necesariamente el Ego del Artista, que

¹⁰³ Volverá sobre esto en 1844.

es su polo. Por eso este consejo dado más tarde a Le Poittevin al término de la metamorfosis: "Envía todo a paseo, todo y a ti mismo junto con ello, salvo tu inteligencia".¹⁰⁴ Precepto cuya urgencia apasionada no debe disimularnos su condescendencia. Gustave no puede ignorar que Alfred mima a su yo: experimenta una alegría real al pensar que el discípulo ha superado al Maestro al considerar inesencial su propia persona y descalificarla en beneficio del trabajo. Ahora también él no quiere ser más que un "Pienso", pero, mientras que el ex Señor, practicando el estoicismo de los Maestros, convierte a este "vehículo de las categorías" en un fin insuperable —es menester llegar a él y cuando uno queda reducido a ser solamente eso, se contempla el mundo y su propio ombligo— el antiguo vasallo hace del "Pienso" (envía todo a paseo... salvo tu inteligencia)... una actividad sintética que guía y controla el trabajo, en una palabra, el medio de producir la obra; por eso siente que escapa al quietismo: sufrirá tanto y más que quienes "sirven" ("Piensa, trabaja, escribe, levántate la camisa hasta los sobacos y talla tu mármol como el buen obrero que no aparta la cabeza y suda riendo sobre su tarea").¹⁰⁵ Se alienará totalmente a un fin trascendente, volverá a encontrar el proyecto y la superación, pero la inutilidad misma de su labor lo hace acceder, con buena conciencia, al universo prohibido del gasto improductivo: Alfred gasta una parte de las ganancias paternas y su propia vida para nada. Gustave gastará sin provecho para nadie sus fuerzas y su vida produciendo costosamente inanidades espléndidas. No es una casualidad que las palabras "buen obrero" aparecen con tanta frecuencia en sus escritos: la literatura es un artesanado, la escritura es asimilada a un esfuerzo físico: se talla a golpes de cincel en el mármol del lenguaje. Y ¿cuál es el resultado? Un objeto que es su propio fin, como Alfred pretende ser el suyo. Así, no sólo la negación paciente del esclavo penetra y transforma la ética del Amo, sino que más profundamente aún, el esclavo produce al Amo.¹⁰⁶ Gustave no se identificará nunca con su amigo —por eso se siente inferior a él— pero cada una de sus obras será como la recreación simbólica de éste, lo cual es una superioridad manifiesta:

¹⁰⁴ Septiembre del 45.

¹⁰⁵ 13 de mayo de 1845.

¹⁰⁶ Es exactamente la idea de Hegel transportada a un plano de idealismo y sexualidad: el esclavo, mediante su trabajo, reproduce la vida del amo.

no puedo ser tú, pero puedo engendrarte, jamante ingrato! Interiorizo tu inmóvil y soberbia impasibilidad, no como mi esencia sino como la de los objetos inútiles que saldrán de mis manos; no tengo tu "organización singularmente fina y delicada", puesto que soy un Flaubert, pero te he amado lo suficiente como para interiorizarla: será el esquema dirigente de mis empresas, la matriz de donde saldrán mis obras; tienes gusto, yo no lo tengo; pero lo habré de adquirir: labor improbus vincit omnia; me pierdo para que tú seas ad aeternum. Es tal vez lo que explica la insistencia de Flaubert en presentar la invención artística en forma de erección; la amante desdeñada se desquita convirtiéndose en el genitor de su amado: la escritura es la virilidad de Gustave.

Al principio, esta hermosa construcción deja de lado las cuestiones capitales: si la inspiración del Artista no viene ni de Dios ni de las pasiones, ¿de dónde viene? Y si se niega hasta la idea de ellas, ¿qué es un creador no inspirado? No tengamos miedo: Gustave las encontrará en su camino y lo llevarán hasta los límites de la locura. Por el momento, lo que importa ante todo es la metamorfosis del objeto literario: era traducción lírica, puesta en forma de sus sueños; ahora nace ex nihilo, de un trabajo de orfebre ejecutado sobre esas piedras preciosas que son las palabras. No hay trampolín, no hay impulso: sólo la tenacidad; tal vez a la larga, una forma se dibujará desde afuera, bajo los cincelados. Su orgullo le viene de haber elegido el camino más difícil: producir un objeto "hecho de nada". Ahora se permite las intuiciones estéticas de su ex Señor: se encuentran muchas alusiones después del 42, sobre todo después del 44, a la "visión artista". Pero, allí donde Alfred rompe-intelectualiza-goza, Gustave tiene el sentimiento de ejercer su oficio: al poner a sus pasiones de lado para reducir el mundo a un espectáculo, crea los materiales que servirán a su Arte. La actitud del esteta es un medio necesario para el Artista: tal vez aquí sea preciso buscar el reemplazante de la inspiración destronada.

Sea como fuere, a partir del 38, gracias a estos rencores que le permiten desprenderse un poco del Maestro y tomar una leve distancia en relación con la enseñanza magistral, Gustave descubre poco a poco su Realidad: será el Artista. Por cierto, no abandonará tan fácilmente la comedia del Deseo infinito: pues ésta le ha sido inspirada por su insatisfacción original y su amor por Alfred. Pero el movimiento de su personalización se cierra ahora sobre dos postulaciones: una que lo conduce,

una vez más, al ser imaginario, puesto que, por deseo histórico de imitar al amado y por impotencia reconocida de elevarse hasta él, Gustave intenta fundar su ser en el no-tener. La otra, suscitada sin duda por el amor pero también por el rencor y la necesidad de superar a la vez al amado y a sí mismo, apunta a darle un fin absoluto que, por sus exigencias, defina su trabajo y a la vez su ser real. Será el trabajador de lo imaginario —pues sólo lo irreal puede ser pura gratuidad— el que da su vida para instituir centros de desrealización permanentes. Tenemos en cuenta aquí sólo las motivaciones subjetivas de la segunda postulación; veremos en un capítulo ulterior ¹⁰⁷ las motivaciones directamente sociales. De todos modos, no se trata ni puede tratarse más que de un pedido: Gustave postula el estatuto ontológico de Artista; no lo obtendrá antes de ser reconocido (¿por quién?, otra pregunta no planteada) como productor real de objetos irreales y bellos (o que se aproximen tanto como sea posible a la perfección). Esto supone, pues, una nueva figura en el ballet del ser y del no-ser: dado que quiere llegar al ser por el hacer y que es consciente de no haber hecho aún nada, el adolescente es llevado a la vez a representar al Artista por anticipado y a sufrir realmente por no serlo (¿quién habrá de probarle que lo llegará a ser?) Pero esta evolución interesa a la relación dialéctica de Gustave con las obras en las cuales se objetiva; su vinculación con Alfred no desempeña aquí más que un rol indirecto y secundario que va atenuándose y termina por desaparecer. No hablaremos de esto aquí. ¹⁰⁸ Lo que cuenta es que, a pesar del aspecto lúdico de esta anticipación, descansa sobre un proyecto firme y preciso cuyas bases no cambiarán más y que no dejará de enriquecerse.

Desde este punto de vista también la influencia intelectual de Alfred no es negable: por él, el exuberante Gustave es llevado a fundir el clasicismo y ciertos aspectos del romanticismo para forjar una idea nueva de la belleza. De hecho Le Poitevin, por su sequedad, se asemeja, tanto en sus poesías post-byronianas como en su prosa, a los escritores del siglo XVIII. Por él, sin duda alguna, Flaubert descubre el ensayo sobre el gusto de Montesquieu; sin él Gustave hubiera desatendido probablemente el arte poética de Boileau, que se “explicaba”

¹⁰⁷ “Del poeta al artista”.

¹⁰⁸ Cf. libro III, “La preneurosis”, enteramente dedicado a su exposición.

en el colegio y que debía estar contaminada del gris aburrimiento que exudan las explicaciones de texto y las lecciones.¹⁰⁹ Y sin duda es por haber sido formado por su amigo que, siendo estudiante, defiende, como lo atestigua Du Camp, con ímpetu al clasicismo contra sus camaradas que todavía romantiqueaban. El gusto, el trabajo, el objeto de arte como fin en sí ("Todo poema brilla con su propia belleza"), la condena del no lirismo y de la inspiración desnuda,¹¹⁰ la voluntad de alimentar su talento mediante la lectura y, de este modo, vincularse con los antiguos, de producir la obra como la quinta-esencia de una cultura más de dos veces milenaria, he aquí lo que los clásicos dan a Flaubert. Pero rechaza su humanismo naturalista: lo sustituye por la misantropía "Joven Francia" y la gratuidad pura de lo Bello, fin inhumano, ídolo que devora a sus sacerdotes. Por otra parte, como lo sabemos, la puesta entre paréntesis de las pasiones le permitirá convertirlas en el material del arte. El distanciamiento, aunque sea provisional, da el derecho a reproducirlas. Es lo que lleva a Gustave a esta definición de la obra perfecta: "Hay que ser frío como Boileau y desmelenado como Shakespeare".¹¹¹ Frío como Alfred, desmelenado como Gustave. Ardor helado. Congelado por el lenguaje. Furores románticos transformados en puras apariencias por la mirada impersonal, impasible del clásico. En el nivel de la racionalización cultural, el programa que corresponde a la segunda postulación amorosa de Flaubert. ¿Se aproximó, por ello, al amado? No: se aleja de él y lo sabe. No sin malicia aconseja a este narcisista que mande a paseo a su yo. Los dos se declaran en favor del Arte, pero para uno, que es sólo un esteta, el Ariel del capitalismo fami-

109 Gustave siempre tuvo —como en el caso de Voltaire— sentimientos ambivalentes hacia Boileau. En los *Souvenirs...* le concede el "gusto ático", aunque prefiere a Racine, que es creador. En el 43 está indignado contra ese "aguafiestas" que "ha borrado" a Ronsard. Pero cuando le da consejos a Louise cita a Boileau como ejemplo: "Ese viejo carcamán de Boileau vivirá como cualquiera de los otros porque sabía hacer lo que hacía", 18 de septiembre de 1852. Por otra parte relee de buen grado a "ese bueno de Boileau, legislador del Parnaso".

110 Un Poème excellent...
N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit
Il veut des temps des soins...
Mais souvent... un Poète sans art
Qu'un beau feu quelquefois échauffa par hasard

Art poétique, chant. III, *Pléiade*, p. 178.

111 A Louise. *Correspondence*, t. III, pág. 46, 1854, sin más precisión de fecha.

liar, el artista es el que es; para el otro, el que hace. Adivinamos hasta qué punto los consejos de Flaubert debieron, hacia el año 45, incomodar a su ex Señor. Para éste, las obras, si es que llega a hacerlas, no serán más que los subproductos de su ser-artista y, aunque engendrarlas le resulte penoso, prefiera pasar en silencio el momento del trabajo. Gustave se gana un día esta réplica altiva: "Ya no quiero la gloria que tal vez podría recoger tendiendo la mano". Mediante estas palabras —que no fueron elegidas para causar placer— el mayor quiere restablecer las distancias: planea por encima del Arte y lo desprecia; el menor queda por debajo; movilizado por no se sabe qué pasión populachera, sufre en vano y apenas logrará —en el mejor de los casos— la condición trivial del orfebre. Pero para Flaubert ahora ocurre lo contrario: el ex Señor pierde méritos al no utilizar los dones que la naturaleza le dio: peor aún sus escritos, cuando se toma la molestia de hacerlos, no son buenos y además, si habla de publicarlos, dejan traslucir una liviandad que a Gustave no le gusta: ("Mi novela") será menos larga de lo que yo había creído porque quiero, por lo pronto, sondear el gusto del público para no hacer una segunda Promenade de Bélial". ¿Qué? ¿Quiere gustar? Si gusta, habrá de acabar la obra y, si no gusta, ¿la dejará en proyecto? ¿Qué servilidad es ésta? Gustave jamás ha pensado en adular al lector: teme, escandalizado, que Alfred lleve a la literatura el espíritu de compromiso que manifiesta en sus relaciones familiares y mundanas. "Cuida mucho tu novela —contesta—; no apruebo esa idea de una segunda parte: mientras estés en vena, agota el tema, condénalo en una sola". Y es que, para el menor —que está en el nivel del hacer— no tiene sentido preocuparse de la aprobación pública: el placer de los lectores es, a su modo de ver —contrariamente esta vez al pensamiento clásico— una determinación subjetiva y, por lo tanto, sin mucha importancia. Lo que él quiere es objetivarse en una obra concebida y ejecutada de acuerdo con las técnicas de lo bello que habrá experimentado y ajustado él mismo. El mayor, aristócrata del ser, es decir, de la muerte, sólo pide en el fondo a sus escritos que le den las satisfacciones accesorias de la vanidad.

A la vez, en esta ataraxia que ponía a su amigo por encima de los hombres, el joven escritor no quiere ver más que la anorexia. La realidad de Alfred es la pereza. Peor aún: ¿no será simplemente un burgués, como Gustave siempre había temido? Además, en 1843, lo engaña: con un nuevo amigo,

Maxime Du Camp, de quien hemos hablado y volveremos a hablar. De todos modos, habrá un reacercamiento, el último, entre Gustave y Le Poittevin, a partir de mayo del 44, cuando Maxime realiza su primer viaje a Oriente. Flaubert escribe a Alfred: "Sería realmente un error separarnos". Alfred reconoce que está herido por la amistad de Gustave con Maxime.¹¹² Maxime, puesto al corriente, se enloquece de celos y escribe desde Constantinopla: "Has visto lo bello donde no lo había. Te has entusiasmado con cosas despreciables y cuyo lado artístico no debería haberte hecho olvidar el horror y el ridículo. Has mentido a tu corazón, has chanceado implacablemente con cosas sagradas; tú, que tienes una inteligencia de excepción, te has convertido en el mono de un ser corrompido, un griego del bajo imperio, como dice él mismo; y ahora te doy mi palabra sagrada, Gustave, él se burla de ti y no cree una palabra de todo lo que te dice. Muéstrale esta carta y verás que no se atreve a desmentirme. Perdóname, mi muchacho querido... pero la amistad es inexorable y he debido hablarte así."¹¹³

Un domingo de mayo del 46 —la llamarada del 44-45 ya se ha apagado— Flaubert se entera de la noticia: Le Poittevin se casa. La cosa le produce una profunda pena. ¿Debemos creer que vio en la decisión de su antiguo Señor una "apostasía" y que fue para él "algo así como sería para los devotos la noticia de un escándalo dado por un obispo"? Es lo que escribirá más tarde a su madre, añadiendo: "La muerte de Alfred no ha borrado el recuerdo de la irritación que aquello me causó". Pero no lo creo: en el 46 Gustave era lúcido; por otra parte, lo hemos visto, unos diez años antes, en sus dedicatorias, ya era muy desafiante: "más tarde, cuando estés casado...". Toma la pluma la noche de ese domingo y escribe al obispo apóstata: "Por desgracia tengo buena vista: creo que estás en la ilusión y en una enorme ilusión, como todas las veces, por otra parte, en que se hace una Acción, sea la que fuere. ¿Estás seguro, oh gran hombre, de no terminar por ser un burgués? En todas mis esperanzas de arte, te unía. Es este aspecto lo que me hace sufrir... siempre me volverás a en-

¹¹² Carta inédita. Biblioteca Nacional, París, N.A.F., 25.285.

¹¹³ Carta inédita del 31 de octubre de 1844, Colección Spoelberch de Lovenjoul, Bibl. del Instituto de Chantilly. Esta carta quedó sobre el corazón de Flaubert. Explica en parte, por qué éste, en la carta a Louise ya citada, pasa tan rápidamente de Maxime a Alfred, y se reconozca un gran talento de imitador: Maxime le reprochaba el imitar a Alfred.

contrar. Aunque no sé si yo te volveré a encontrar... ¿Habrá todavía entre nosotros esos arcana de ideas y de sentimientos inaccesibles al resto del mundo?" Ni qué decir que estas interrogaciones son negaciones disfrazadas. ¿Acaso no dice al comienzo de la carta que "tiene provisiones" respecto del porvenir de Alfred? Y añade: "Por desgracia tengo buena vista", lo cual quiere decir a la vez que está seguro de lo suyo y que por otra parte nunca lo había dudado. ¡No te volveré a encontrar! ¡Te has perdido para el arte y para mí mismo! ¡Perderás poco a poco esos arcana de ideas que yo admiraba en ti! ¡te aburguesarás! Son estas la profecías y las maldiciones que se ocultan debajo de esta inquieta solicitud y, más profundamente: "Descubro hoy que eres burgués, que siempre lo has sido y me doy cuenta que desde hace tiempo yo lo sabía". No, la apostasía de Alfred no es, para Gustave, más que la última de una larga serie de traiciones que empieza en 1838: a partir de esta fecha no han cesado de alejarse el uno del otro. Sin embargo la "irritación" de Gustave es tan grande que no se barrará siquiera con la muerte de su amigo. En 1863 revela a Laure el verdadero motivo de sus furores: los celos. "Tuve, cuando él se casó, un ataque de celos muy profundo; ¡fue una ruptura, un desgarramiento! Para mí, ha muerto por segunda vez". En realidad, lo amaba todavía sin ilusión. Pero el golpe dado fue de una violencia tal que provocó en él una ruptura interior: fue la primera muerte de Alfred. Incluso se esfuerza en despreciarlo: "El caballero Alfred está en La Neuville; no hace gran cosa y es siempre el mismo ser que tú conoces" y, el 28 de abril: "Vi a Alfred el jueves pasado... siempre está en lo mismo, vegeta como en el pasado y está —aun más que en el pasado— sumido en una profunda pereza. Es deplorable". Sigue un comentario que probablemente inquietó al editor, puesto que lo suprimió. Por suerte el texto es claro: a los veintiséis años Gustave emite un juicio despiadado sobre el tan amado Maestro: vivir sin vivir es sencillamente vegetar. La condenación es retroactiva: se extiende, si no a toda la vida, por lo menos a toda la juventud de Alfred. Más aún, es una sentencia ontológica: Alfred sólo quería ser; pues bien, es en su ser que Gustave lo ataca. ¿Tanta suerte ha tenido este "pobre monigote" por haber recibido o haberse dado el ser de una legumbre? Algunos años antes, en ocasión del casamiento de Achille, su hermano menor sentenciaba con viva satisfacción. Pero sus provisiones feroces: "Se va a convertir en un hombre asentado

y se parecerá a un pólipo fijado en las rocas", son las mismas que retoma para describir el futuro de Alfred. Y, ¿no es una venganza el reclamar contra su antiguo Señor la complicidad de Ernest? ¿No está demasiado seguro de encontrar un aliado en este sustituto de procurador, imbécil pomposo a quien desprecia y envidia con todo su corazón? La sentencia que pronuncia contra su mejor amigo en nombre del Arte, ¿no se regocija al hacerla confirmar por otro en nombre de la moral utilitarista? Y esta complicidad, ¿no la impone intencionalmente a quien se atrevió, en París, entre el 38 y el 40, a reemplazar a Alfred?

Lo seguro es que esta alma ulcerada sufrió demasiado en el 46 para sentir profundamente la segunda muerte de su amigo. Su carta del 7 de abril del 48 es un testimonio: anuncia a Maxime la muerte de Alfred en estos términos significativos: "(Yo) lo enterré ayer..."¹¹⁴ La querida abandonada se exalta: ha recuperado a su amante infiel: "Cuando apuntó el día, a eso de las cuatro, yo y la guardia,¹¹⁵ nos pusimos a la tarea. Lo levanté, lo di vuelta, lo envolví. La impresión de sus miembros fríos y rígidos me ha quedado todo el día en la punta de los dedos. Estaba atrozmente descompuesto. Le pusimos dos sudarios. Una vez que estuvo arreglado, parecía una momia egipcia envuelta en refajos y no te puedo decir qué sentimiento enorme de alegría y de libertad sentí por él". ¿Por él? ¿Es seguro? Por cierto, en una carta a Ernest del 10 de abril, Gustave escribe: "Sufrió horriblemente y vio su fin".¹¹⁶ Por lo tanto podríamos estar tentados de interpretar la última frase en el sentido más trivial: finalmente se libró de sus sufrimientos. Pero, además de que la interpretación no podría dar cuenta de la "enormidad" de esta alegría —sólo podía tratarse de un simple alivio—, es en el momento de la muerte de Alfred, el lunes a medianoche, cuando debió sentir esta liberación. Se observa, por el contrario, que la conjunción y, en esta frase, reúne una acción y un sentimiento que, en primera instancia, juran el uno contra el otro: después de haberlo fajado como una momia y como un lactante en los pañales, después de haber reducido simbólicamente este cadáver todavía demasiado vivo a la impotencia, a la inercia inorgá-

¹¹⁴ Correspondence, t. II, pág. 81. Subrayado por mí.

¹¹⁵ Ibid. Subrayado por mí.

¹¹⁶ Retomada, a tres días de distancia, la fórmula "lo enterré", que figura también en esta carta, revela suficientemente una intención deliberada de recuperación.

nica de la cosa, Gustave siente de repente un "enorme sentimiento de libertad por Alfred". ¿Entonces está libre, este fiambre que acaba de embutir? "Me repetí esta frase de su Belial: Irá, alegre pájaro, a saludar los pinos bajo el sol del Levante', o más bien oí su voz que me lo decía y esta voz ha sido para mí una obsesión deliciosa todo el día". Ahora bien, si el alma de Alfred existe, no abandonó su cuerpo en el instante de ponerle el sudario, sino antes, en la noche del lunes. ¿Por qué Gustave, que veló durante dos noches los despojos de su amigo, leyendo y meditando, no se dio cuenta de esto en el curso de sus meditaciones? La verdad es que la alegría y la liberación, dedicadas tal vez al Señor abolido, son las de Gustave solo: por esta razón las siente después de la operación que ejecuta sobre el cadáver. Mediante ésta le da forma y lo devuelve simbólicamente a su condición de puro objeto. A la vez como una madre —¿acaso no fue él mismo objeto de cuidados para la señora Flaubert?— y como un artista que crea un objeto de arte, dando forma a la vida a la luz negra de la muerte. Y se produce en él, a través de los gestos que ejecuta, una interpenetración de dos símbolos: Alfred se abandona sin reserva en sus manos, Gustave lo posee finalmente; ha desaparecido ese frío desapego, esa "nitidez del intelecto" que los separaba y, a la vez, los afectos dudosos que inspiraban celos al discípulo (¿se observa que ni en la carta a Maxime ni en la carta a Ernest dice Gustave una palabra sobre la mujer?¹¹⁷ ¿dónde se había metido?). Ahora el macho, el amo, es la antigua esclava; es ella quien actúa sobre el Señor soñoliento que ha bebido el filtro de los lotófagos; una única conciencia vigila, la suya; por otra parte Gustave, como los psicagogos de ciertas sociedades, siente que está encargado de conducir a Alfred a su ser verdadero, que no es otro que la nada; en esta forma el "buen obrero" convierte a este despojo en su obra. Envolverlo en el sudario es un rito de pasaje;

¹¹⁷ En cambio, menciona con visible placer, en 1853, el nuevo casamiento de ésta: recuerda un viaje desde Ruán a los Andelys, en barco, con Alfred, y luego, sin transición: "Ella, la mujer de Alfred estaba en Trouville con su nuevo marido. No la he visto", *Correspondence*, t. III, pág. 332. Se notará la estructura pasional de la frase y este "Ella" que surge de repente, indeterminado, y que Flaubert sólo determina para hacerse entender por Louise. Para él madame Le Poittevin, Maupassant de soltera, es "ella". Nada más. Y lo que quiere es mostrar a la Musa que esta puta es infiel a Alfred (debió haber seguido viuda toda su vida) como un día lo fue Isabellada a Pedrillo. Última venganza: incluso eso, el amor duradero de una esposa, Alfred no lo habrá tenido.

sin él Alfred no habría sido más que una carroña corriente; Gustave, envolviéndolo en vendas, lo ha consagrado. El Artista se ha hecho sacerdote sin dejar de actuar como artista. A la vez, la libertad hace irrupción en su corazón: se siente librado de sus celos, aunque no de sus rencores,¹¹⁸ librado de sus agrias pasiones, de su sufrimiento todavía intenso. La muerte de Alfred le da razón: la ruta que éste se obstinaba en seguir sólo podía llevarlo a la catástrofe. Gustave ha ganado, el esclavo triunfante entierra a su amo: se ha hecho la prueba: el verdadero Artista era él.

No debemos suponer por esto que Gustave se propone olvidar a Alfred. En absoluto: en él el trabajo del duelo se efectúa de un modo muy distinto. Le Poittevin muerto ingresa al mundo imaginario de su amigo: obedecerá a las leyes reinantes y se plegará a los caprichos del nuevo creador. Ya en las *Memoires* éste había dicho cómo "se divertía en las horas de aburrimiento" con sus recuerdos: "al evocar un nombre, todos los personajes vuelven con sus ropas y su lenguaje para desempeñar sus papeles, como los desempeñaron en mi vida, y los veo actuar ante mí como un Dios que se divertiera mirando los mundos que ha creado". Y en la misma obra —volveremos sobre ello— reconoce que no amaba a María (Elisa Schlesinger) hasta el punto de dejar que turbara sus sueños con su presencia inoportuna: en esos momentos estaba celoso de ellos, demasiado ferozmente celoso, para sentir realmente su amor. Pero dos años más tarde, cuando vuelve a Trouville, ella tiene la discreción de no estar allí. Fue entonces cuando la amé, cuando la deseé, cuando, solo en la ribera, la recreé, marchando al lado mío, hablando, mirándome". Lo mismo con Alfred: Gustave se apodera de él y lo irrealiza: lo "crea" a su gusto; Señor de lo Imaginario, dará a la imagen amada los golpes de mano necesarios sin temer un desmentido del interesado. Ya en la carta triunfal del 7 de abril se siente que el trabajo está iniciado: Le Poittevin, desde el fondo de su nada, envía a Flaubert mensajes para darle seguridades sobre su amor y para encargarle que lo represente en la tierra. Por lo pronto la perra: "Ella le había tomado cariño y lo acompañaba a todas partes cuando estaba solo". Ahora bien, "el miércoles me he paseado toda la tarde (y ella) me siguió sin que le hubiera llamado". Después los libros: "La

¹¹⁸ Parcialmente satisfechos por las manipulaciones reificadoras que ejecuta sobre el amado.

noche pasada leí *Les feuilles d'automne*. Siempre caía sobre los pasajes que él prefería o que tenían para mí alusiones a las cosas presentes". Y, como si estas comunicaciones no bastaran, el muerto mismo toma la palabra: Gustave oye su voz, "obsesión deliciosa" que le repite una frase de Béliar. Y puesto que está ahí, ¿por qué no hacerlo entrar en la santa corte de los difuntos Flaubert? Se puede juzgar de acuerdo con esta "coincidencia" significativa: "(Cuando lo estaba velando) estaba envuelto en un abrigo que fue de mi padre y que él se puso una sola vez: el día del casamiento de Caroline". El casamiento de Caroline: primera traición, origen de todas las catástrofes. Achille-Cléophas llevaba entonces este abrigo y luego murió. Y Caroline ha muerto, y Gustave se habrá de envolver a su vez en él, mientras Alfred se descompone. Operación terminada. Se comprende que Flaubert haya pasado "dos largos días" y haya tenido "apercepciones inauditas y deslumbramientos de ideas intraducibles". De vuelta a Ruán se desploma sobre su cama, duerme toda la noche y todo el día siguiente. Como lo había hecho después de su bachillerato, como lo hará después de su viaje a Cartago: es su manera de trazar la línea.

A partir de aquí, en efecto, Alfred desencarnado pasa al rango de mito. Gustave escribe en 1857: "Nunca conocí a nadie (y conozco mucha gente) con un espíritu tan trascendental". En 1863: "No pasa día y me atrevo a decir que no pasa hora sin que piense en él. Ahora conozco lo que se ha convenido en llamar 'los hombres más inteligentes de la época', los mido con su vara y los encuentro mediocres en comparación. No he sentido junto a ninguno de ellos el deslumbramiento que me producía tu hermano. Qué viajes me ha hecho realizar ese hombre por el azur... Recuerdo con delicia y melancolía a la vez nuestras interminables conversaciones. Si valgo algo es sin duda a causa de ellas... Eramos muy hermosos; yo no quise decaer".

Como se ve, el esquema quedó fijado temprano y no habrá de variar: en el 57 Gustave, a pesar de lo que dice, no conoce a mucha gente; se entiende, sin embargo, que su amigo es superior a todos los representantes de la especie. En el 63, en efecto, conoce a todos los "intelectuales representativos" de su tiempo: reconozco que son lamentables —uno tiene los intelectuales que merece— pero los Sainte-Beuve, los Michelet, los Renan, los Taine, valen mucho más que Le Poittevin hijo. No importa: se los ata al carro de vencedor porque la cosa

estaba convenida de antemano. Se observará que esos terribles paseos "por los espacios" se vuelven, con el tiempo, "viajes por el azur". El Diablo, recuperado, se convierte en un Arcángel. ¿Será posible que Gustave le dedique un culto? En absoluto. Basta leer la última frase: "Eramos muy hermosos; no quise decaer". ¿Quién podría, pues, admitir, conociendo los veinte primeros años de Flaubert, que escribió para mantenerse a la altura de su amigo? La verdad es que tragó y digirió al Maestro muerto, al punto de que ya no sabía muy bien distinguirse de él. La prueba nos la proporciona la famosa carta del 2 de diciembre de 1852, que envía a la Musa, "cinco minutos después de haber terminado Louis Lambert". Resumiendo a su manera la novela de Balzac, escribe: "Es la historia de un hombre que se vuelve loco a fuerza de pensar en cosas intangibles". Para añadir en seguida: "Este Lambert es muy poca cosa en comparación con mi pobre Alfred". Esto equivale a olvidar que el "pobre Alfred nunca se volvió loco y, por otra parte, que nunca pensaba en cosas intangibles; y también que Balzac precisa muy exactamente que Lambert está loco a los ojos del mundo, pero no a los de su compañera: para ella, en su pensamiento, todas sus ideas son lúcidas. "Recorro, dice ella, el camino hecho por su mente y, aunque no conozco todos sus vericuetos, sé encontrarme de todos modos al fin con él... Contenta de oír latir su corazón, toda mi felicidad consiste en estar junto a él. ¿No es enteramente mío?" Es olvidar, finalmente, o fingir olvidar que el narrador en esta historia se presenta como un antiguo camarada de Lambert y su amigo íntimo; habla en primera persona y a él corresponde el honor de sacar del olvido a "esta flor nacida al borde de un abismo y que debía volver a caer en él, desconocida". Ahora bien, durante los años de colegio, la fraternidad de los dos muchachos fue tan grande, "que nuestros camaradas unieron nuestros dos nombres; no se pronunciaba uno sin pronunciar el otro y, cuando querían llamar a uno de nosotros, gritaban: 'El Poeta-y-Pitágoras'".¹¹⁹ En una palabra, uno solo en dos; una sola vida común; al punto que el poeta sobrevive y da testimonio por Pitágoras, realizando así, en su provecho, la simbiosis de la que habla: dos hombres en uno solo, él; una sola vida para dos, la suya. A partir de aquí el lector Gustave puede entregarse de todo corazón a la

¹¹⁹ Más bien dos apodos, cada uno de los cuales basta para describir el carácter del niño al cual se aplica.

tarca: había sólo un ser en 1836 y éste era Gustave-Alfred, Píldes-Orestes, el Poeta-Pitágoras. Leamos su carta; empieza por situar a Louis: es Alfred. Tercera persona del singular. Alfred es objeto. De aquí, deslizamiento a la primera persona del plural: unidad intersubjetiva. "He encontrado allí nuestras frases... (sus) charlas son las que teníamos, o análogas". Probablemente quedó muy impresionado, en su androginia, por estas frases de Balzac: "No existía ninguna distinción entre las cosas que venían de él y las que venían de mí. Fraguábamos mutuamente nuestras dos letras, a fin de que uno pudiera hacer, él solo, los deberes de los dos". Una sola letra: ¿no es éste el mejor símbolo de una unidad carnal? Y, por otra parte ¿no dice Balzac, para definir la relación del Poeta y de Pitágoras: "la conyugalidad nos ligaba el uno al otro"? Nada podría turbar más el corazón de Flaubert: la conyugalidad, ¿no es el vínculo entre Henry y Jules, entre Deslauriers y Frédéric? Y, por supuesto, también aquí, el Anima corresponde al poeta, el Animus al intelecto. Pero lo que encanta a nuestro lector es que puede, gracias a esta simbiosis, curar viejas heridas del orgullo. Sin duda hay una palabra que lo ha conmovido: "postración". Lee, estupefacto: "Y todo el mundo se puso a reír, mientras Lambert contemplaba al profesor con aire ausente". Esto le tiene que recordar, súbitamente, las risas de los condiscípulos cuando el maestro lo sorprendía divagando. Lo que lo enfurecía entonces —volveremos sobre esto en el próximo capítulo— era su radical incapacidad de probar la superioridad del sueño sobre la realidad. Aquí Lambert es mal interpretado, se burlan de él por una cualidad indiscutible: es superior a los otros, como Alfred, por su inteligencia: "Cumplíamos nuestros deberes como un impuesto extraído a nuestra tranquilidad. Si mi memoria no es infiel, a menudo eran de una notable superioridad cuando Lambert los componía. Pero, como uno y otro pasábamos por dos idiotas, el profesor analizaba siempre nuestros deberes bajo el imperio de un prejuicio fatal y los reservaba incluso para divertir a nuestros camaradas". Por lo tanto, cuando se burlaban de Gustave, era por su superioridad intelectual: no era un idiota de genio, como se le hacía creer, como Alfred mismo, por su sola existencia, le hacía sentir. Pero un genio tout court —amplitud de la imaginación y profundidad del pensamiento—. Las palabras que lee, por supuesto, sólo satisfacen a fantasmas: Alfred y Gustave no se frecuentaron en el colegio sino en el hospital general y no conocieron esta unión deliciosa

y clandestina de dos amantes contra la opinión pública. De todos modos el sacudimiento ha sido fuerte puesto que, en la carta a Louise, después de haber señalado el parecido de Lambert y de su amigo, Gustave pasa del "él" al "nosotros" y, de repente, del "nosotros" al "yo". Lambert ahora es él, es Flaubert en persona: "Hay una historia de manuscrito robado por los camaradas... que me ocurrió, etc., etc. ¿Recuerdas que te hablé de una novela metafísica... en la cual un hombre a fuerza de pensar llega a tener alucinaciones y al cabo de ellas el fantasma de su amigo se le aparece para extraer la conclusión (ideal, absoluta) de las premisas (mundanas, tangibles)? Pues bien... toda esa novela de Louis Lambert es el prefacio de ésta. Al fin el héroe quiere castrarse, por una especie de manía mística. A los diecinueve años yo tuve ganas de eso... agrega a esto mis ataques de nervios, que no son más que tendencias involuntarias de las ideas, de las imágenes. El elemento psíquico entonces salta por encima de mí y la conciencia desaparece con el sentimiento de la vida".¹²⁰ Y para terminar la identificación con Louis: "¡Oh, hasta qué punto se siente uno a veces, yo sobre todo, cerca de la locura!" Pero, aunque no afirma explícitamente esta identidad, no abandona la primera afirmación: "Lambert es mi pobre Alfred". En realidad retoma el tema sobre un plano místico: "Ese demonio de libro me ha hecho soñar con Alfred toda la noche. ¿Habrà sido Louis Lambert quien ha llamado a Alfred esta noche (hace ocho meses tuve un sueño con leones y, en el momento en que estaba soñando, pasaba bajo mis ventanas un barco con un zoológico)?" Es decir, le gustaría imaginarse que el libro, por algún poder mágico, ha convocado a su amigo muerto. Nada marca mejor que esta carta desmelenada su resolución implícita de desempeñar los dos papeles alternativamente o, si es posible, simultáneamente: será consagrado andrógino si es Alfred y Gustave en la unidad dialéctica de una misma persona. O, si se prefiere, si es Gustave depositario de Alfred. Las últimas páginas de Louis Lambert han debido extasiarlo: "La vista de Louis había ejercido sobre mí no sé qué influencia siniestra. Temía encontrarme en esta atmósfera embriagadora en la cual el éxtasis era contagioso. Cualquiera hubiera sentido como yo el deseo de precipitarse en el infinito, del mismo modo que los soldados se mataban todos

¹²⁰ Nada más sospechoso: Gustave, salvo en este pasaje, siempre afirmó que permanecía consciente en sus crisis.

en la garita del campamento de Boulogne donde se había suicidado uno de ellos. Sabemos que Napoleón se vio obligado a dar órdenes de quemar esas maderas, depositarias de ideas que habían alcanzado el estado de miasmas mortales. ¿Es posible que el dormitorio de Louis haya sido como esta garita? Estos dos hechos serían pruebas a favor de su sistema sobre la transmisión de la voluntad. Sentí aquí trastornos extraordinarios que superaron los efectos más fantásticos causados por el té, el café el opio, por el sueño y la fiebre, agentes misteriosos cuyas terribles acciones encienden con tanta frecuencia nuestros cerebros. Tal vez habría podido transformar en un libro estos girones de pensamientos, comprensibles sólo para ciertas mentes inclinadas a asomarse al borde de los abismos, con la esperanza de divisar su fondo. La vida de este inmenso cerebro, que sin duda se rajó por todas partes como un imperio demasiado vasto, habría sido desarrollada por el relato de este ser, incompleto por exceso de fuerza o por debilidad; pero he preferido dar cuenta de mis impresiones en vez de hacer una obra más o menos poética. Lambert murió a la edad de veintiocho años... ¡Cuántas veces habrá querido zambullirse con orgullo en la nada para perder allí los secretos de su vida!" ¹²¹

En estos "trastornos extraordinarios", experimentados en el cuarto de Louis, Flaubert habrá reconocido sin ninguna duda las "apercepciones inauditas" que "recibió" en la cámara mortuoria de Alfred. Y en la tentación del narrador: "transformar en un libro estos... pensamientos comprensibles tan sólo por (algunos)...", ¿no encontró una especie de eco del post scriptum de su carta a Maxime (7 de abril del 46): ¹²² "Tengo muchas ganas de verte pues necesito decirte cosas incomprensibles"? En todo caso, retuvo la conclusión de Balzac: la vida de Louis-Alfred es un fracaso; el desdichado era incompleto por defecto o por exceso (lo cierto, es que sólo puede tratarse de una carencia: demasiado fuerte para ser simplemente un hombre, Louis-Alfred no lo es bastante para alcanzar el ser angélico o la superhumanidad). Pero lo que agrada seguramente a Gustave es la súbita afirmación de sí con que concluye el narrador: habría sido muy capaz de "transformar en un libro" estos girones de pensamiento, en una palabra, restituirlos en su integridad, leer a libro abierto en este inmenso

¹²¹ Balzac, *Pléiade*, t. X, pág. 455-56.

¹²² En la carta en que comunica a Du Camp la muerte de Alfred.

cerebro. Es lo que piensa también Flaubert. En el fondo puede retomar y terminar la tarea y, así, su superioridad sobre el cerebro suprimido se encuentra bien establecida. Las percepciones que recibe son un mandato: he errado mi golpe, termina el job en mi lugar. De este modo se explica el "no quise "decaer" de la carta a Laure. Pero implica olvidar deliberadamente que Alfred no le encargó nada y que se consideraba superior al Arte mismo, como Lambert, que termina por desinteresarse de la expresión misma de su pensamiento. No importa: al incorporarse el ser de Alfred, Gustave interioriza la gratuidad de éste: de niño sentía ser supernumerario; era una angustia de la que sólo podía escapar arrojándose en los brazos rara vez abiertos de Achille-Cléophas; rechazado, guardó el sentimiento de estar "de más" en su familia y en el mundo: lleva una vida sin visado, existe sin permiso de existencia. Al darse la misión de instituir a Alfred ¿acaso no tendrá la oportunidad de transformar el ser-de-más en ser-de-lujo? Muy pronto lo veremos reinstalar en él, como elevadas virtudes, el vacío y el aburrimiento de su amigo muerto. ¿Acaso no se aburría antes? Sí, pero como un plebeyo: el aburrimiento que lo "inflaba" tenía el sabor mismo de su contingencia. Ahora descubre en él sus pergaminos de nobleza: es la prueba de que su orgullo lo sitúa por encima de los hombres. Pero el "buen obrero" no abandonará su tarea: este vacío es el signo de su elección por el fin absoluto. Puede pensar, de acuerdo con su deseo del momento, que su gratuidad lacunaria es la interiorización del imperativo artístico o ella lo designa para ser "obrero del arte". Nos sorprenderá su nueva soberbia si releemos la carta a su madre del 15 de setiembre de 1850: "Si uno quiere, pequeño o grande, mezclarse con las obras de Dios, hay que empezar, aunque más no sea desde el punto de vista de la higiene, por ponerse en posición de no hacer de tonto. Pintarás el vino, el amor, las mujeres, la gloria, a condición, mi buen muchacho, de que no seas ni borracho, ni amante, ni marido, ni fanfarrón. Si uno está mezclado a la vida la ve mal; sufre en consecuencia o goza demasiado. El artista, a mi modo de ver, es una monstruosidad, algo fuera de la naturaleza".¹²³ Lo cual resume bien este grito de orgullo: "Nosotros, los artistas, somos los aristócratas de Dios". Este jornalero de las letras se toma a veces por príncipe. No lo es, gracias a Dios. Pero hubo mo

¹²³ Correspondence, t. II, pág. 268.

mentos en que debe crecerlo o reventar. Alfred, incorporado, favorece sus ilusiones: en Flaubert, el otro es principesco. La personalización conquistadora de Gustave integra, pues, a Alfred en tres dimensiones distintas, dos de las cuales son imaginarias: el joven muerto está en el origen del Gran Deseo —o privación infinita—, está instituido por su amigo y en él como el ser del Artista —es decir, como su inerte y noble gratuidad de objeto de arte—. La tercera dimensión, real o, por lo menos, en vías de realización, está determinada por la gratuidad de la obra por hacer. Privado de todo, superfluo de nacimiento y desdeñoso de lo necesario, Gustave no es, en verdad, más que un trabajador de lo imaginario, es decir, el medio de un fin inhumano. Todo ocurre como si, a la muerte de su amigo, hubiera decidido seguir siendo dos hombres en uno solo, una pareja que tuviera una vida, o sea Gustave y Alfred a la vez. La cosa le es facilitada por el desdoblamiento perpetuo de su Ego, es decir, por el pasaje permanente en él del Yo al El y viceversa. De todos modos, la disparidad de la pareja es innegable y se debe a la disparidad de las condiciones sociales: El camino hacia lo alto sigue cerrado para el hombre de lo necesario: Gustave lo sabe desde el año 40, aunque ya no lo diga. Veremos en la tercera parte de esta obra que sólo pudo escapar a su clase precipitándose por encima de ella, es decir, haciéndose descalificar completamente y arrojar al canasto como medio inutilizable. Aprendió entonces que el camino hacia "la sobrehumanidad" pasa primero por abajo, por los subhombres. No importa: la institución de Alfred convierte a éste, para Gustave, en el tutor de su orgullo. El sobreviviente no cesa de agrandar los méritos del desaparecido para agrandarse él, su igual a los ojos del mundo, en la estima de los otros y en su propia estima.

Es una impresión de COGTAL,
Rivadavia 767, Buenos Aires (R. A.)
mes de noviembre de 1975.